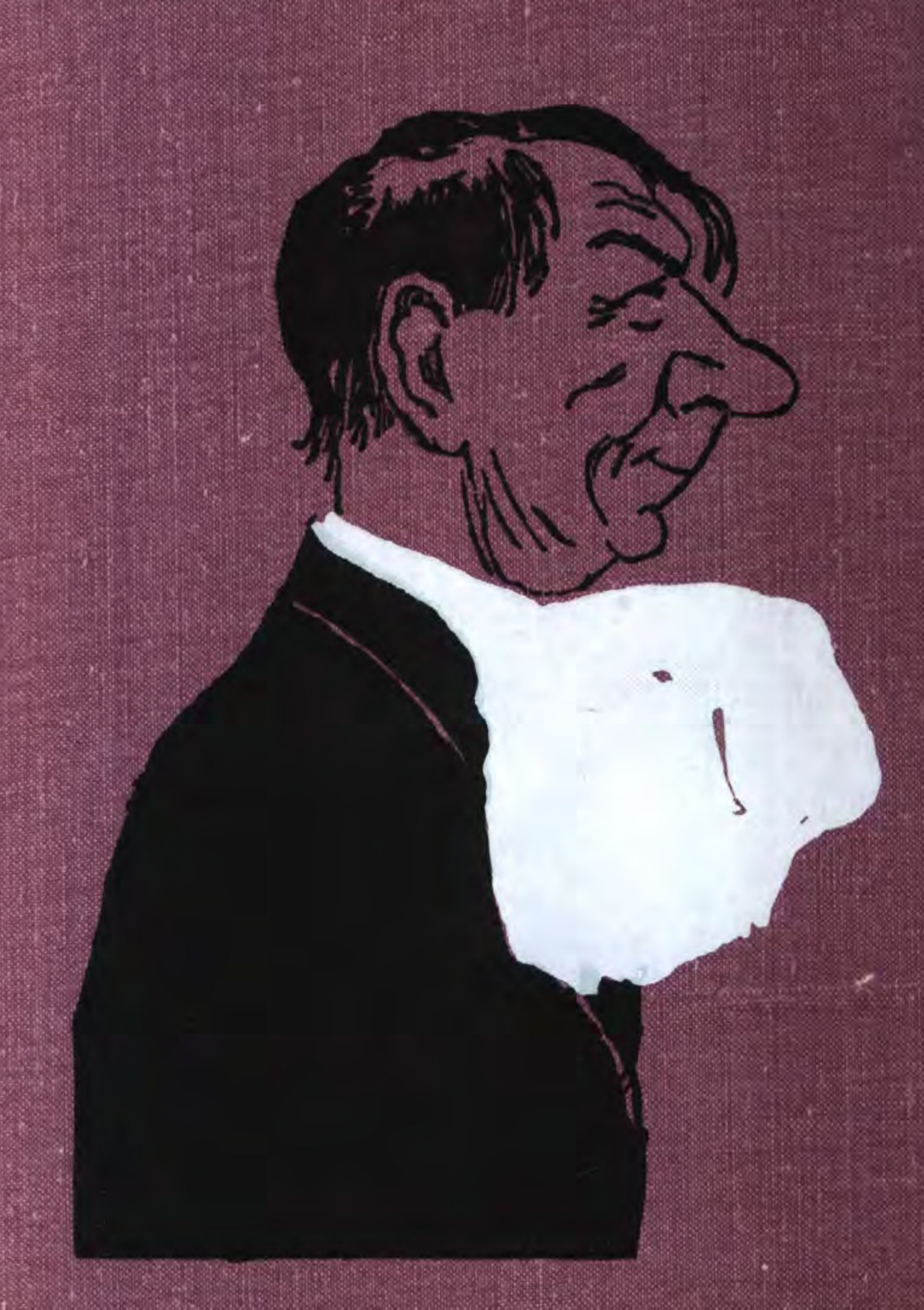
Н. Смирнов-Сокольский

СОРОК ПЯТЬ ЛЕТ НА ЭСТРАДЕ







Н.Смирнов-Сокольский

СОРОК ПЯТЬ ЛЕТ НА ЭСТРАДЕ

ФЕЛЬЕТОНЫ

СТАТЬИ

ВЫСТУПЛЕНИЯ

Москва · «Искусство» · 1976

Общая редакция
и вступительная статья Сим. Дрейдена
Составление С. П. Близниковской

С $\frac{80108-142}{025(01)-76}$ 73-76

ЖИЗНЬ В ЭСТРАДЕ

1

В последние годы, выступая на эстраде, Николай Павлович Смирнов-Сокольский не раз в начале конферанса или фельетона варьировал одно из самых излюбленных присловий: «Вот уже 25 (28... 30... 35) лет встречаюсь я со зрителями «Эрмитажа» (Сада отдыха... Колонного зала). За это время рядовые стали генералами, студенты — профессорами, рабочие — инженерами, пионеры — комсомольцами, комсомольцы — членами партии (а некоторые из партийцев,— замечал он как бы вскользь,— снова беспартийными). Один только Смирнов-Сокольский остался тем же...»

В этом признании была, разумеется, немалая доля лукавства. Пусть и в разительном меньшинстве, но могли, быть может, встретиться зрители, помнившие популярного артиста, дебютировавшего на эстраде в годы первой мировой войны еще в обличье и гриме куплетиста так называемого «рваного жанра», а затем узревшие его уже не в неприглядных лохмотьях «босяка», а в вызывающе эффектном красном фраке, да еще с хризантемой в петличке. Но так было лишь в первые, давние годы. Ибо вскоре же им был обретен сценический облик, памятный ныне не одиночкам, а миллионам зрителей: просторная черная блуза, белый («козьма-прутковский», как потом писали) бант да спадающий на лоб чуб, которым он задиристо встряхивал, когда стремительно, словно за ним гналась дюжина остервенелых псов, выбегал, да где там «выбегал» — просто влетал на эстраду и сразу же затевал непринужденный разговор со зрителями.

Дело, однако, не в экипировке, хотя, как известно, «по одежке встречают...», и костюм эстрадного артиста — это в какой-то мере «визитная карточка» репертуара. А репертуар Смирнова-Сокольского, при всей неизменности блузы и банта (лишь в последние годы смененных на простой бархатный пиджак), при всем том, что некоторые из особенно доходчивых шуток он повторял из года в год, претерпевал немало радикальных изменений. Далеко не сразу, пройдя через куплеты, песенки, бессюжетные репризы, эстрадный монолог, сказовый рассказ Бывалого, пришел он к жанру сатирико-публицистического фельетона, основоположником которого на эстраде стал и непревзойденным мастером которого так и остался. Но за те три с лишним десятилетия, что отдал он этому жанру, его утверждению и разработке, переменилось многое и здесь.

Уходили в небытие прежние герои. Менялись мишени насмешек. Все меньше продолжали сказываться «поплавки», «манки», рассчитанные на вовлечение в беседу нэпманской, мещанской аудитории (тем более что сам состав аудитории менялся на глазах), и все сильнее стали звучать в фельетонах лирические, патетические ноты, когда-то начисто отсутствовавшие. Оттачивалась

артистическая техника. Повышались культура языка, культура вкуса. В какие-то периоды в поддержку обнаженно прямому слову он стал привлекать различных «подсобников», будь то киноэкран, театральная декорация, масштабная карикатура, играющие куклы, звукоподражание, радио и всякие другие изобразительно-выразительные средства, иной раз даже начинавшие захватывать доминирующее положение в фельетоне. Но затем, отбросив весь подобный антураж, снова возвращался к основному, главному своему оружию — самоцельному слову, звучавшему в его устах все с большей силой убежденности и убедительности.

В полушутливо-самокритическом признании фельетониста была доля — и доля немалая — истины. Да, очень многое, подчас неузнаваемо, менялось в его выступлениях, и все же уже несколько десятилетий оставалось неизменным то, что и делало его в конечном и первейшем счете Смирновым-Сокольским и что во многом и стало его отличать от других представителей того же юмористически-сатирического подразделения эстрадного «разговорного жанра».

Неуемный и неукротимый публицистический запал. Открытая гражданская позиция активного борца — строителя нового общества. Превращение эстрады в своеобразную трибуну для откровенного, целенаправленного разговора о самом важном, главном, наболевшем, что не могло не волновать его сегодня. «Он был трибуном, не шутом и не актером даже...» — скажет впоследствии, подводя итоги его жизни, Николай Асеев. «Актер-политработник» — назовет статью о нем Всеволод Вишневский: «Он заставляет людей смеяться, зажигаться, ненавидеть врагов и любить революцию». В этих словах, сказанных еще в начале 30-х годов, когда позади у Смирнова-Сокольского были лишь два, а впереди — еще два с половиной десятилетия работы на эстраде,— ключ к общественной оценке деятельности одного из самых выдающихся мастеров советской политической эстрады.

«Сорок пять лет на эстраде» — так названа эта книга. Ее первый раздел составляют впервые публикуемые тексты фельетонов Смирнова-Сокольского 30—50-х годов, тех лет, когда окончательно определился тот образ трибуна-сатирика, который ныне ассоциируется с его именем. Своеобразным введением в этот раздел должна послужить сохранившаяся в рукописи незавершенная статья Смирнова-Сокольского «Как я разговариваю с эстрады». Заключают раздел автобиографические записи, восстанавливающие различные этапы его репертуарных поисков и как бы приоткрывающие творческую лабораторию артиста-автора, приводящего немалое количество характерных примеров исполнявшегося им репертуара начиная с самых первых, еще дореволюционных лет.

Статьи и выступления Смирнова-Сокольского, составляющие второй раздел, характеризуют не менее, пожалуй, значительную грань его жизни — общественно-публицистическую деятельность. Неустанную борьбу (именно борьбу — другого слова не подберешь!) за коренное творчески-организационное переустройство эстрадного дела, без чего немыслимо осуществлять задачи, выдвигаемые нашим временем, на равных с другими видами искусства, а в чем-то, может быть, опережая их. Настойчивую пропаганду взаимосвязи эстрады и литературы, отстаивание необходимости всемерного использования передо-

вого опыта классической и современной сатирической литературы в интересах подлинно боевой, идейно и художественно полноценной эстрадной деятельности.

Завершающая книгу документальная хроника «Дела и дни» отражает творческий путь Смирнова-Сокольского в зеркале полузабытой прессы 20—60-х годов и впервые публикуемых документов, статей, высказываний, записей самого Сокольского, дополняющих вошедшее в предыдущие разделы. В чем-то раздвигая узкие границы личной биографии одного артиста, материалы эти частично восстанавливают и картину жизни эстрады, ее поисков, срывов и свершений на протяжении почти полувека, затрагивая общие процессы становления и утверждения советской политической эстрады.

2

Все дальше отходит в прошлое время, когда на эстраде гремел (и в прямом и в переносном смысле слова) голос мастера эстрадного фельетона Смирнова-Сокольского, и для новых поколений его имя чаще и больше всего связывается уже не с эстрадой, а с книгой, и прежде всего — с бесценным книжным собранием, ставшим ныне достоянием государства. В отделе редких книг Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина это собрание заняло специальный зал, где рабочий кабинет «заслуженного книжника республики» восстановлен во всем строгом и величественном великолепии сооруженных некогда по его заказу шкафов из красного дерева, до отказа заполненных книгами.

Жилка коллекционера, надо сказать, давала себя знать у Смирнова-Сокольского еще с самых юных его лет. Правда, собирание различных редкостей, вышедших с печатного станка, сосредоточивалось у него первоначально лишь на том, что имело непосредственное отношение к его работе на эстраде.

Мне доводилось просматривать немало актерских архивов (и слишком часто горевать о безразличии ушедшего художника к тому, чтобы сохранить для будущих биографов хоть какие-либо материалы о себе!), но лишь в редчайших случаях удавалось встретить такую обширную коллекцию афиш, программ репертуара, вырезок рецензий и т. п., по которым можно было бы восстановить артистическую биографию «от А до Я». Придет время, и еще дотошнее Смирнов-Сокольский станет собирать совсем другие раритеты: книги, альманахи, старые журналы, рукописи, все, что только связано с именами Радищева, Пушкина и других русских писателей,— словом, то, что потом составит прославленную «Мою библиотеку». И будет собирать все это и накапливать не как нувориш-коллекционер, усматривающий в редких книгах лишь оселок для хвастовства и выгодное помещение капитала. Нет, вместе с собиранием книг он будет расти и сам. Расти как рыцарь и художник книги, как вдумчивый ее читатель, исследователь, пропагандист, стремившийся услышать в каждой книге животворный, тревожащий душу призыв родной культуры. И вместе с тем он умел немало почерпнуть из них также для своей эстрадной авторски-исполнительской работы.

Но и до последних своих дней Смирнов-Сокольский не перестанет собирать и сохранять как свои собственные публикации, афиши и программки, так и решительно все, что когда-либо и где-либо писалось о его столь многообразной, «двуединой» — эстрадной и книжнической — деятельности.

Для будущего Музея эстрады, за создание которого так убежденно он бился, подлинным подарком явятся хотя бы эти рулоны зазывных афиш 1915, 1916, 1917, 1918 годов, восстанавливающих — будь то Петровский парк или Сокольнический круг, кинотеатр «Орион» или «Тиволи» — облик эстрадного концерта или кинодивертисмента давних лет во всей их характерности. Да где теперь и сыщешь такие афиши, бесценные для историка эстрады, если б не собирательский азарт Смирнова-Сокольского, приберегшего их, правда, благодаря тому, что почти каждая анонсирует выступления «всемирно известного» «любимца публики», «получившего на конкурсе юмористов 29 октября 1916 года первый приз», исполняющего «собственный злободневный репертуар и репертуар знаменитого Сергея Сокольского», вплоть до огромной афиши, да где там афиши — целого стяга, возвещающего, что 1 июня 1917 года в кинотеатре «Антей» состоится «Вечер свободной сатиры. Прощальный бенефис любимца москвичей с его исключительно новым бенефисным репертуаром».

С одной из этих афиш на вас глядит уличный франт недорогого пошиба — в светлых полосатых брюках и черном полусмокинге-полуфраке, с пышным красным бантом на шее, с белой хризантемой в петлице и в каком-то немыслимом шапокляке, заломленном на затылок «а-ля черт побери». А в руках он держит собственный портрет, но уже в другом обличье — лохмотьях босяка, обширнейшая лысина, обвязанное красной тряпкой горло да распухший нос беспробудного пропойцы. Та же мизансцена и на одной из открыток, составлявших особый раздел его рекламного ассортимента той поры *. По открыткам этим (часть их воспроизведена в настоящей книге) можно проследить своеобразную эволюцию его исполнительского облика «на старте». Первоначально — почти буквальная копия тогдашнего его кумира, «короля босяков» Сергея Сокольского. Черты «босяка» затем постепенно «очеловечиваются». На одной открытке уже вместо лысины, опоясанной остатками кудрей,— нормальная прическа на пробор. На следующей — уже нет гуммозного носа, нос как нос. Затем лохмотья сменяются на разноцветные фраки, бесформенная повязка на горле становится широким красным бантом, который в дальнейшем, когда он наденет бархатную блузу, так и останется одной из артистических его примет (став, правда, несколько скромней и изменив свой цвет на белый).

В 1917—1918 годы все большее место в его репертуаре начинают занимать нехитро рифмованные монологи и колкие злободневные куплеты, затрагивающие самые разнообразные политические и бытовые темы. «Переболев» урашовинистическими обличениями «немчуры» в годы первой мировой войны, а после свержения царского режима, отдав посильную дань наивным иллюзиям (в чем он с горечью признáется потом в одном из фельетонов, рассчитываясь полным сатирическим рублем за былое восхваление «душки Керенского»), Смирнов-Сокольский на подступах к Октябрю находит гневные слова по адресу контрреволюционной буржуазии и ее приспешников. А с начала гражданской войны, взяв в руки «Новую метлу» (как назывались одни из самых популярных в это время его куплетов), с веселой бесшабашностью обрушивается и на «трудовой семьи вампиров, что шипят на новый строй», и на лицемерную «политику

---

* А ассортимент этот поистине уникален — не только афиши, листовки, буклеты, открытки, но даже... те же портреты на специальных марках-наклейках для пивных бутылок!..

Антанты», и на черно-белых генералов и бело-черных баронов, и на «подложных комиссаров из вчерашних земгусаров», и на «грязных взяточников рой», и т. д. и т. п. При всей литературной неотесанности это перекликалось с тем, что звучало и било по врагу в тогдашних агитстихах, частушках, стихотворных фельетонах, «манифестах» Демьяна Бедного или «Красного звонаря» — Василия Князева, кричало и разило с «Окон РОСТА» Маяковского и его сподвижников, балагурило в райке «Красного Петрушки». Это отвечало требованиям времени. Это выражало и собственную гражданскую позицию молодого эстрадного «злобиста».

Воодушевляюще звучал призыв А. В. Луначарского «Будем смеяться», раздавшийся со страниц журнала «Вестник театра» в самом начале двадцатого года. «Смех не только признак силы, но сам — сила... Смех — великий санитар...» — писал ленинский нарком в этой статье, звавшей к организации «братства веселых красных скоморохов, цеха истинно народных балагуров». «Быть может, самым лучшим смехачом нашим является Демьян Бедный, но он немножко одинок в этом отношении и лишь постепенно и в очень малой степени начинает выходить из полумертвых столбцов газеты на живую эстраду. Все это ничтожно по сравнению с большой задачей направить в достодолжное русло стихию народного смеха».

Молодой актер, делавший едва ли не первые шаги на пути с пыльных и хлипких подмостков киношного гала-дивертисмента в гущу новой жизни, мог услыхать как непосредственное обращение к себе заключительные строки этой статьи: «У русского революционного смеха будут хорошие предшественники. Вступайте смело на этот путь, молодые артисты сцены... где-то в траве под забором, забытый, лежит богатырский свисток Добролюбова. Отыщите его, и пусть он звенящими трелями рассыплется над головами пробужденного народа и еще таящих злые надежды, едва повергнутых врагов».

Пройдут годы, и, окунувшись в прошлое, задумавшись о родословной советской политической эстрады, Смирнов-Сокольский посвятит и «богатырскому свистку Добролюбова» и другим славным предшественникам современной советской сатиры специальное исследование, немало делая для пропаганды их наследия и всячески подчеркивая необходимость следовать их заветам. Но это в будущем. Пока же еще многое в его поисках собственного сатирического голоса носило кустарный характер, тормозилось немалыми противоречиями, и первые шаги на том пути были далеко не столь уверенными и целенаправленными, как это стало представляться через горы времени, когда прошлое стало невольно корректироваться настоящим.

В статьях о Смирнове-Сокольском нередко повторялась цитата из его давнишней автобиографической заметки, посвященной тем годам: «Старался уйти от эстрадного трафарета. Было трудно. Слишком заштампованные образцы были перед глазами, слишком определенны были требования публики». Цитируя это признание, иной из биографов артиста стыдливо опускает самое начало. А вышеприведенным строкам предшествовало сказанное столь же искренне: «С какой пакостью приходилось это перемешивать — стыдно вспомнить».

Передо мной — возможно, самое первое печатное издание Смирнова-Сокольского (а если и не первое, то разделяющее первое и второе места с вышедшим в том же 1918 году «томом первым» «Сборника новейших купле-

тов, монологов, песенок Николая Смирнова-Сокольского» — «Проходящее мимо») — его монолог «Печальный случай в жизни веселого человека» (издан в Курске кинотеатром «Гигант» И. П. Волобуева).

«Каждый вечер на эстраде
Я читаю, смеха ради,
То куплетец, то рассказ —
Рад всегда потешить вас.
Вижу, публика хохочет,
Всякий быть веселым хочет,
Про меня ль не скажет всяк:
«Вот так чудо весельчак!»...

Так начинался этот монолог, в котором артист, сетуя на беды, подстерегающие «веселого человека» («...там «идейный» анархист кошелек с последней «трешкой» свистнет (потому не мешкай), там за вольный монолог на шарап да под замок»), признавался: «Но всего сильней мученья из-за баб... С ними вечные волненья... То жена с любезной тещей превратят в живые мощи, то (еще того хужей) потасовка от мужей...»

Да, было и это. И под общей шапкой «свободной сатиры» исполнялось когда-то такое и им. Можно, конечно, при желании закрыть на это глаза. Стоит ли, однако, ретушировать историю и превращать биографию в «житие»? Тем более что, лишь увидев начало начал во всей неприкрашенности правды, ощутив и вес и вкус «точки отсчета», будет возможно осознать всю значительность им сделанного, преодоленного, новонайденного и развитого в будущем.

Думаю, что не только мне памятны его первые афиши (первые по крайней мере для дебюта в Петрограде, в самом начале 20-х годов), когда начальная, собственная половина его артистической фамилии, напечатанная крохотными буквами, подавлялась гигантскими шрифтами благоприобретенной второй: Сокольский. Продолжаться это долго, однако, не могло. И не только потому, что самому Смирнову-Сокольскому оказывалось все яснее, что как ни подражай еще недавно популярной «фирме», на крыльях чужой славы далеко не улетишь. Сам вкус и цвет этой славы становились ему все более чужды. Не то время, не те интересы. Не та гражданская позиция. Встреча с новым зрителем на рабочих окраинах Москвы и Подмосковья, выступления на фронтах гражданской войны, пафос новой жизни, в которую он увлеченно окунулся, диктовали решительное обновление и тематики и самих форм подачи репертуара, требовали резкого отказа от былых стандартов.

И вот передо мною еще один библиофильский раритет — «Тоже газета... орган беспартийного смеха и злободневной сатиры. № 1-й, а может быть, и последний... Куда пойти?.. Кому жаловаться?..», как не без ёрничества гласят подзаголовки этих «Известий Николая Смирнова-Сокольского», выпущенных им в Москве ранней весной 1922 года. Монологи, песенки, репризы, пародии, куплеты, составлявшие тогда его репертуар. Тут и выходной монолог «Приветствую тебя, мой новый властелин, великий наш народ, свободный, гордый, смелый!..», и обличительный монолог «Тверской бульвар» («Пушкинские дни в Москве»), направленный против тех, кто «зловонной гидрою позорит пьедестал...», и куплеты «Торгово-промышленная мозаика», песенка «Похождения нэпмана», частушки, популярная песенка «Клавочка», посвященная «совбарыш-

ням». Все это в большинстве своем еще элементарно по литературной выделке, разнородно по содержанию. Остроумное вышучивание белой эмигрантщины, высмеивание торгашей и спекулянтов, всяческой накипи нэпа иной раз прямо сочетаются с явным непониманием политического смысла новой экономической политики и прослаиваются незавидными шутками, рассчитанными на успех у того самого «всероссийского обывателя», который — по идее — обличается. Предшествует же всему этому передовая статья, которая, несмотря на гаерское обращение к «почтенным дамам и кавалерам», далеко не шуточна по направлению мысли:

«Жанр юмориста по-прежнему «пугает» представителей театральных учреждений... В лучшем случае за этим жанром мнение: увеселители... А между тем... Не разухабистые куплеты о женских ручках и ножках, а настоящая, политически остроумная сатира разве должна только преследоваться, а не поощряться? Не шансонетка (да еще скверная) во фраке, хрипящая о прелестях соловьиной ночи, а подлинный скоморох его Величества — Народа, уличный певец, мозг и язык революционной толпы, разве не призвание для любого талантливого артиста?.. Песенки Беранже заставили говорить о себе весь мир, стихи Бедного поет вся армия и улица. Брильянту народного юмора — частушке, остроумно-смешной, задевающей все и вся, песенке, художественно исполняемому яркому монологу может и должно быть отведено приличное место в искусстве. Лично нам решительно все равно, что думают о нашем жанре киты признанного искусства, если мы видели смеющиеся лица фронтовиков, если наши песенки распевают в окопах или на улице... Все равно нам, ибо, откидывая совершенно вопрос о художественности исполнения, просто самый репертуар наш побеждал до сего времени все гонения на куплет, давая ему место в любой программе... Но за жанр вообще — было обидно... Нельзя мерить всех на один, да притом еще старый, аршин...»

И хотя его собственная авторская практика, как можно судить по той же «художественной части» его газеты, была еще лишь на самых первых подступах к осуществлению поставленных задач — важна тенденция, значителен и плодотворен намеченный маршрут дальнейших поисков, выбор ориентира. Тем более что было по кому равняться, с кого брать пример.

В те самые дни, когда писалось это обращение к «почтенным дамам и кавалерам», на страницах «Известий» было напечатано стихотворение Владимира Маяковского «Прозаседавшиеся», одобрительно встреченное В. И. Лениным. Включив «Прозаседавшихся» в вышедший вскоре свой сборник «Маяковский улыбается, Маяковский смеется, Маяковский издевается», поэт писал в предисловии к сборнику: «...18, 19, 20-й годы — упадок сатиры. Больше чем драматическое, белое окружение не позволяло нам чистить себя чересчур рьяно. Метла сатиры, щетка юмора — были отложены. Многое трагическое сейчас отошло. Воскресло количество сатиры... К сожалению, качество сатиры чаще низкое... Надо вооружаться сатирическим знанием».

Надо вооружаться... Необходимость этого все острее осознавалась молодым эстрадным юмористом, понимавшим, что для того, чтобы его работа действительно мерилась «новым аршином», необходимо, чтобы и материал был выделан и выкроен по новой мерке.

К тому времени обычный репертуар его выступления составляла программа, открывавшаяся коротким стихотворным монологом, за которым следовали

песенки, куплеты и частушки, перемежаемые шуточными репризами, в немалой степени рассчитанными на эпатирование аудитории, весьма охотно, впрочем, откликавшейся на это «подзуживание». В 1923—1924 годы программа начинает пополняться идущими сперва на «бис», но постепенно завоевывающими все более заметное место в репертуаре рассказами Бывалого, как он сам назвал своего героя, от лица и в образе которого приступал к разговору с публикой. В этом неуемном «обличителе», который так беспардонно, нагловато-доверительно рассуждал на самые разнообразные темы дня, было что-то и от давней его маски «босяка», разве что сменившего лохмотья на москвошвеевскую толстовку, и от «братишки», тершегося еще недавно в махновских или григорьевских отрядах, но не преминующего при каждом удобном случае вопить «за что боролись!», и от рядового обывателя, приободрившегося при начале нэпа и не боявшегося публично чистить перышки.

Что дало толчок к появлению такого персонажа? Сам Смирнов-Сокольский рассказывает о деклассированных, анархиствующих «григорьевцах», которых ему доводилось встречать в годы гражданской войны и устным «фольклором» которых он забавлял своих знакомых, пока не надумал перенести все это на эстраду. Следует, мне кажется, назвать еще одного крестного отца этого, едва ли не впервые возникшего на эстраде образа, который особенно повлиял и на его дальнейшее видоизменение и на сам модуль перехода Смирнова-Сокольского от «Рассказов Бывалого» к таким фельетонам, как «Всероссийская ноздря», «Роптать желаю!» и т. д.

Уже с юных лет пристрастившийся к литературе, пытливо следивший за всем, что появлялось на книжных прилавках, особенно если это имело отношение к юмору, Смирнов-Сокольский сразу же приметил вышедшую в 1922 году книжку молодого, тогда еще никому не известного писателя Михаила Зощенко «Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова». Минет время, и на полках библиотеки Смирнова-Сокольского книги Зощенко займут едва ли не целый ряд, в том числе и те, которые подарит ему сам автор... «сердечно Вас любящий и почитающий...», как гласят автографы на титульных листах. Среди них и первые книжечки начала 20-х годов, где и возник комический герой, принесший невиданную популярность Зощенко и, естественно, полюбившийся Смирнову-Сокольскому.

Я далек от прямых аналогий,— слишком уж несоизмерим литературный уровень произведений одного из выдающихся советских писателей и эстрадных «Рассказов Бывалого», лишенных и звенящей гуманистической ноты даже самых ранних рассказов Зощенко, и тонкости его иронии, обнажавшей саморазоблачение обывателя, нищету его духовных интересов, политическую близорукость, приспособленчество. Как и в дальнейшем, когда Смирнов-Сокольский стал развивать и углублять утверждаемый им на эстраде жанр сатирико-публицистического фельетона, благотворным было здесь живое воздействие современной художественной литературы и публицистики на само направление творческого поиска эстрадного автора-исполнителя.

Силу и живительность этого воздействия он и смог почуять уже на самых первых этапах своего сатирического перевооружения, от куплетов — к Бывалому и от Бывалого — к фельетону. И в самом деле, за те два-три года, что Бывалый лидировал в программах Смирнова-Сокольского, образ этот претерпел явные изменения. Хотя босяцки-«братишкины» ухватки и продолжали давать

себя знать, но все определеннее звучал голос и начинали превалировать интонации «обывателис вульгарис», как будет вскоре назван герой «Клопа» Маяковского.

Оттесняя Бывалого на задний план, именно он, «Всероссийский обывательский недоволец», и начнет вовсю хозяйничать в первых фельетонах Смирнова-Сокольского. Как и рассказы Бывалого, фельетоны эти на первых порах строились на том же сатирическом приеме — «доказательства от противного». Освещая тот или иной вопрос с точки зрения своего героя и доводя эту точку (а если воспользоваться горьковским определением — кочку) зрения до абсурда, Смирнов-Сокольский как бы взрывал изнутри всю его критику нового уклада жизни, обнажал ничтожество его претензий и показывал своего героя — родичи которого (и, возможно, в немалом количестве) находились и в зрительном зале — во всей его непрезентабельности.

Справедливость, правда, требует сказать, что не все еще в «Рассказах Бывалого», как и в первых фельетонных опытах Смирнова-Сокольского, строилось и развивалось по строгому и безошибочному сатирическому контрапункту — иной раз анекдотная мина замедленного воздействия, которой надлежало в должное время взорваться и обрушить все свои осколки на голову высмеиваемого обывателя, оказывалась пустопорожней шутихой, бившей мимо цели, бывали и неоправданные перехлесты и явные уступки вкусу. На счастье, в *конечном* счете не это уже тогда определяло и общее звучание и внутренний пафос сатиры Смирнова-Сокольского, что и находило соответствующий отклик в прессе тех лет. Останавливала на себе притом внимание сама необычная для тогдашней «разговорной эстрады» форма его выступлений.

«В той сценической форме, которой пользуется Смирнов-Сокольский, отсутствуют главные признаки куплетного жанра: он не поет, нет и музыкального сопровождения. Только рифма отличает текст его монологов от простого рассказа. Но это не монологи. Скорей — это разговор со зрителем...» — читаем в одной из рецензий.

Слово *фельетон* еще не названо. Но оно уже просится и скоро возникнет и на афишах Смирнова-Сокольского и в рецензиях: «Смирнов-Сокольский нашел, наконец, свой собственный и небезынтересный жанр... Безусловно, Сокольский не куплетист типа остальных... Он дает нечто до сих пор не тронутое — быт. Он и не рассказчик, а скорее всего, фельетонист, и фельетонист с определенным общественным подходом. Этот любопытный фельетонный жанр и дает ему ту остроту и хлесткость, а подчас и литературность изложения, что замечается в целом ряде его вещей...»

Это было, однако, лишь самым первым приступом к решению поставленной задачи.

Говоря о своеобразии перевоплощения актера на эстраде, отнюдь не совпадающего с театрально-сценическим перевоплощением, Игорь Ильинский как-то проницательно заметил, что оно должно быть таким, «чтобы сквозь лицо персонажа все время просвечивало лицо исполнителя». Так оно было и здесь.

Свои первые опыты сатирического фельетона — «Всероссийская ноздря», «Роптать желаю!», «Обыватель о метрополитене» (1924—1925 годы) — Смирнов-Сокольский еще строит в какой-то мере на приеме и даже интонации «Рассказов Бывалого». Он ведет их почти все время от лица обличаемого обывателя,— если не в маске, то в полумаске этого обывателя, давая право голоса

себе лично лишь в подведении итога разговора. Но уже скоро рамки такого локального образа оказываются для него слишком узкими, невольно ограничивающими масштаб, размах, маршруты сатирического обличения. Необходим неизмеримо более широкий угол зрения. И уже не удовлетворяясь тем, что сквозь лицо осмеиваемого персонажа просвечивает — лишь просвечивает! — его лицо, он ощущает все бо́льшую потребность вести обстрел врага с большего плацдарма и во всеуслышание, впрямую говорить от *своего* лица. Советского сатирика. Трибуна. Публициста. «Агитатора, горлана, главаря» — в конечном идеале.

Обрести это лицо, найти необходимую форму и бесконечно более сложные и разнообразные, чем прежде, средства разрешения насущной публицистической темы, всячески развивая и усовершенствуя эту форму,— словом, найти себя как мастера советского фельетона ему, более чем когда-либо, помогло обращение к богатейшему творческому опыту и современной практике художественной литературы и публицистики. О неоценимости значения этой «живой воды» для идейно-художественного обогащения эстрады он и до последних дней не перестанет напоминать всем выходящим на эстрадные подмостки.

3

На страницах настоящей книги впервые публикуется доклад о фельетоне на эстраде, сделанный Смирновым-Сокольским осенью 1951 года на совещании артистов и авторов эстрады. Доклад этот явился едва ли не самой первой попыткой выйти в разговоре об этом жанре за рамки узко понимаемой эстрадной «специфики» и связать историю, теорию и практику эстрадного фельетона с общим литературным процессом. Смирнову-Сокольскому уже неоднократно доводилось говорить о взаимосвязанности фельетона эстрадного и литературного, всячески подчеркивая, что эстрадный фельетон есть явление и литературное и сценическое в органическом взаимосочетании этих двух понятий. На этот раз обращение к давним истокам жанра, ставшего для него делом жизни, позволило заострить внимание на самом существе вопроса.

В своем докладе Смирнов-Сокольский развертывал перед слушателями, для которых сам такой поворот разговора был непривычным, любопытнейшую «воображаемую выставку». Демонстрируя ее, он подчеркивал, что далеко не со всеми, кто на ней представлен, считает себя в родстве. И в то же время с чувством гордости напоминал, что у советского эстрадника-фельетониста есть свои, замечательные предки, и среди них — прежде всего русские революционные демократы Белинский, Добролюбов, Чернышевский, Герцен, Некрасов, поэты «Искры». А если говорить о самых глубинных истоках советского публицистического, сатирического фельетона, то он предлагал также вспомнить сатиры Кантемира, сатирическую журналистику XVIII века — Новикова, Крылова, Фонвизина, но отнюдь не рептильную булгаринскую «Северную пчелу», как это представлялось некоторым из историков русского фельетона. Впрочем, не только формируя эту выставку, но и в других своих выступлениях, едва речь заходила о действительно живых традициях советского фельетона — как газетного, литературного, так и эстрадного,— Смирнов-Сокольский не уставал повторять все те же славные имена этих «предков» — правофланговых советского фельетониста, на которых тот обязан был равняться.

В экспозиции его «выставки» кое-что, вероятно, требует уточнений. Так, называя те или иные имена, Смирнов-Сокольский порой выходит за границы даже самым широким образом истолковываемого понятия фельетонного жанра (правда, и сама выставка носит подзаголовок — «Фельетон и куплет»). Охвачены различнейшие виды сатиры и юмора как на эстраде, так и в литературе — от юмористического или сатирического рассказа до легкокрылого куплета. По-видимому, хоть это в экспозиции специально и не оговорено, подразумевалась некая «диффузия» различных жанров сатиры и юмора, так или иначе влиявших друг на друга, что сказывалось и на формировании различных «подразделений» литературно-эстрадного фельетона и на их стилевой окраске. В отношении же некоторых «предков», имена которых правомочно называются применительно к истории фельетона, вероятно, следует скорее говорить не столько о фельетонном жанре как какой-то определенной литературно-публицистической формации, сколько об отдельных, порой еще зачаточных элементах фельетона, его истоках.

В то же время, раз уж зашел разговор о «прародителях», то наряду со справедливо названными в экспозиции можно было бы, вероятно, назвать и Пушкина с его знаменитым Феофилактом Косичкиным, безжалостно отхлестывавшим со страниц «Литературной газеты» Булгарина и его поддужных, упомянуть и декабристов — Рылеева, Бестужева-Марлинского с его блистательными фельетонными «историями» серебряного рубля и знаков препинания... Шире, думается, можно было бы представить и историю предоктябрьского большевистского фельетона, не ограничиваясь одним именем Демьяна Бедного.

Вместе с тем, каковы бы ни были все эти уточнения, и сам доклад Смирнова-Сокольского и его «воображаемая выставка» представляют немалое принципиальное значение для истории и теоретического осмысления (и тем самым — для практики) одного из самых боевых и политически целенаправленных жанров советской эстрады (именно советской, где он возник и вырос, ибо эстрада дореволюционная его не знала, да и вряд ли могла знать). А если вспомнить, что родоначальником этого жанра на эстраде и был Смирнов-Сокольский, идя к нему буквально с самых низов эстрадного репертуара, идя, особенно вначале, на ощупь, отступая, порою впадая в противоречие с намерением, эти размышления артиста-автора приобретают двойной интерес.

Тем более что вряд ли можно найти более веское подтверждение всей справедливости так настойчиво отстаивавшегося им тезиса о неразрывной связи судеб эстрадного фельетона с общими процессами развития сатирической литературы, сатирической печати, комедиографии и, разумеется, прежде всего советского газетно-журнального фельетона, чем собственный творческий путь Смирнова-Сокольского, едва ему посчастливилось открыть для себя этот жанр.

Вспомним дату его первого фельетонного опыта («Всероссийская ноздря»): 1924. И сопоставим это с тем, что лишь в начале 20-х годов на страницах советской периодики начало происходить становление и формирование жанра советского «большого фельетона».

Отойдя от эпиграмматического комментирования того или иного факта и лаконичности словесной карикатуры, неизбежно ограниченной в своем масштабе и глубине проникновения в существо явления, что было характерно для особенно распространенного в нашей печати в 1917—1921 годы «малень-

кого фельетона» (а на эстраде — куплета), советские фельетонисты начинают использовать неизмеримо больший арсенал средств и приемов сатирико-публицистической выразительности. Вслед за создателями советского политического стихотворного фельетона — Демьяном Бедным и Маяковским — на первую линию советского фельетона выходят Михаил Кольцов, дебютировавший в «Правде» в 1922 году, Сосновский, Зорич, Погодин и другие. Уже не сатирическое или юмористическое иллюстрирование или комментирование единичных фактов характеризует их фельетоны, а публицистическое насыщение своеобразного художественного образа и такое столкновение и сопоставление отдельных фактов, когда «малая тема» переключается в план большой социальной проблематики. Все четче вырисовывается обусловленность всей композиции фельетона значительной, далеко идущей мыслью. Возникают и постепенно дифференцируются разнородные типы, виды фельетонов.

Эту школу фельетонного искусства пройдет в дальнейшем и Смирнов-Сокольский, постепенно обогащая свой арсенал и подымаясь со ступени на ступень в создании самостоятельного жанра эстрадного сатирико-публицистического фельетона. Различные этапы этих поисков и проблемы, то и дело возникавшие перед фельетонистом в процессе утверждения нового жанра, достаточно подробно, на характерных примерах отражены в его автобиографических записях и документальной хронике.

Следует оговорить, что работа эта требовала не только неустанной живой инициативы и стремления чутко вслушиваться в голоса окружающей действительности, не только высоты гражданского самосознания, упорного труда над поисками средств художественной выразительности, но и немалого мужества, упорства, принципиальности, несгибаемой верности своей профессии. «Вредный цех»,— не раз полушутя говорил он о сатириках. Избранный им жанр далеко не всюду и всегда находил достойную поддержку.

В том же 1920 году, когда журнал «Вестник театра» публиковал призыв Луначарского «Будем смеяться», петроградская «Жизнь искусства» прогнозировала: «После победы, во время строительства должна утихнуть и даже совершенно умолкнуть сатира. Против кого поднимается этот бич? Бичевать поверженных врагов не великодушно, а уничтожать врагов еще несломленных значит уменьшить значение победы. Сатирически же изображать окружающую действительность, хотя бы в ней и были недостатки,— не значит ли это толкать под руку работающего?»

Эта мысль, в различных вариантах, будет еще многократно возникать в дальнейшем на страницах печати. «Нужна ли нам сатира?» — ответ на это пытался дать бурный диспут (так и озаглавленный), происходивший в самые первые дни 1930 года в Политехническом музее. Выступая на этом диспуте, В. Блюм, уже не раз писавший о вредности «сатиры на себя», вновь говорил о несовместимости сатиры с диктатурой пролетариата, поскольку ей «придется поражать свое государство и свою общественность». С отповедью Блюму выступали на этом диспуте и председательствовавший Михаил Кольцов и Владимир Маяковский.

«...В. Маяковский уместно вспомнил вчера, как один из Блюмов долго не хотел печатать в «Известиях» его известного сатирического стихотворения о прозаседавшихся,— читаем в газетном отчете о диспуте.— Стихотворение в конце концов было напечатано. И что же? На него обратил внимание

Ленин и, выступая на съезде металлистов, сочувственно цитировал его отдельные строчки. Ленин смотрел на возможность сатиры в советских условиях иначе, чем Блюм».

О том, что сатира нужна, более того — необходима, не раз говорилось в ряде партийных документов, как бы развивавших мысли, высказанные в свое время В. И. Лениным в связи с публикацией стихотворения Маяковского «Прозаседавшиеся».

Весной 1927 года Отдел печати ЦК партии выносит специальное постановление «О сатирико-юмористических журналах», зовущее к преодолению существеннейших недостатков в работе советских сатириков, основным плацдармом которых эти журналы и были. «Большинство сатирико-юмористических журналов не сумело еще стать органами бичующей политической сатиры, направленной против отрицательных сторон нашего строительства, против пережитков старого строя и быта, против предрассудков мещанства, обывательщины и проявлений реакционной отсталости в отдельных частях рабочего класса»,— говорилось в этом постановлении, отмечавшем, в частности: «Журналы не ориентируются на массового читателя, они сбиваются на путь приспособления ко вкусам мещанства и новой буржуазии».

Эти упреки в еще большей степени могли быть адресованы эстрадным сатирикам и юмористам, репертуар которым в подавляющем большинстве случаев поставляли наименее квалифицированные и в идейном и в художественном плане авторы, лишь усугублявшие те недостатки, которыми страдала сатирическая периодика.

Практическое преодоление недостатков, отмечавшихся в директивных документах, встречало, однако, ряд затруднений, о чем свидетельствовал и сам факт продолжавшихся дискуссий в печати, где не утихали голоса, ставившие под сомнение политическую целесообразность сатирического жанра. Это нередко давало себя знать и в повседневной практике организаций, руководивших работой эстрадных сатириков и юмористов и корректировавших их репертуар.

«...А рабочий класс все-таки обязан иметь своих мастеров слова романистов, рассказчиков, драматургов, фельетонистов, сатириков и юмористов, работающих для эстрады, откуда необходимо поскорее вышибать старенькую мещанскую пошлость» — так заканчивал Горький в 1929 году свою статью «Рабочий класс должен воспитывать своих мастеров культуры».

Тем большее принципиальное значение имело появление как раз в те годы (1929—1931) таких фельетонов Смирнова-Сокольского, как «Хамим, братцы, хамим!», «Доклад Керенского», «Кругом шестнадцать», «Мишка, верти!». И хоть в ряде случаев от эстрадного фельетониста требовалась немалая энергия и сила убежденности, чтобы отстоять свое право во весь голос говорить о подмеченных им «маленьких недостатках большого механизма»,— этих свойств Смирнову-Сокольскому было, на счастье, не занимать. К тому же все более повышавшийся общественный авторитет его сатирических фельетонов, а также активная поддержка таких мастеров советской сатиры, как Маяковский, Демьян Бедный, Михаил Кольцов, помогали, хоть порой и с каким-то уроном, преодолевать препятствия.

Характерна в этом отношении полемика, развернувшаяся вокруг фельетона «Кругом шестнадцать», написанного Смирновым-Сокольским осенью

1930 года, под прямым воздействием XVI съезда партии. В фельетоне этом, отмеченном чертами возросшего мастерства сатирика, в одном драматургическом контрапункте объединялись и изобретательное обыгрывание демонстрируемых кинокадров, и острота литературных ассоциаций, заживших здесь новою жизнью гоголевских, чеховских героев, и разнохарактерность более чем тридцати «сюжетов», почерпнутых из самых различных областей современной жизни и позволявших когда шутливо, а когда и гневно, с беспощадной откровенностью говорить о том, что стоит на пути новой жизни, о том, с чем нельзя, стыдно мириться.

И была, пожалуй, своеобразная закономерность, что именно этот фельетон оказался под ударом критической дубинки уже упоминавшегося выше «сатироненавистника» В. Блюма. «Самого решительного отпора» заслуживала, по его словам, «двусмысленность» фельетона, слушатель которого, «замороченный этим безудержным, стремительным и анархическим бегом моментов «за» и «против», очень скоро перестает разбирать, «правая-левая где сторона?!».

В защиту автора-фельетониста, а по сути дела, не только его, но и самого права на жизнь утверждавшегося им на эстраде жанра выступил на страницах «Известий» старый большевик Арт. Халатов. В статье, озаглавленной «Несколько строк по поводу ненужных окриков», он характеризовал фельетон «Кругом шестнадцать» как «хороший аккомпанемент политическому сегодня», считая несущественными опасения, что кто-то будет выуживать одни лишь отрицательные факты: «...фельетон бьет по унынию, паникерству, по лжеударничеству, по всему тому, что замедляет или пытается замедлить наши устремления. Литературные недостатки фельетона с лихвой покрываются темпераментом его автора, как чтеца...»

В фельетоне этом, как и в последовавшем вслед за ним фельетоне «Мишка, верти!», особенно наглядно проявилась та основная, движущая сила фельетониста, которая и могла ему позволить касаться самых острых, «рискованных» и на самом деле, быть может, балансировавших где-то на грани двусмысленности тем, бесстрашно обнажать замеченные в окружающей действительности недостатки и достигать, если порой не во всем, то в основном и главном, необходимого идейно-политического результата.

Говоря о специфическом характере острого, публицистически насыщенного конфликта, лежащего в основе лучших советских фельетонов, автор одной из самых серьезных и обстоятельных работ, посвященных этому жанру («Искусство фельетона», 1965), Е. Журбина, справедливо замечает: «При наличии такого конфликта, когда на первом плане не воспроизведение картин жизни, а воспроизведение жизненных конфликтов, годных для публицистического анализа, возрастает роль и место автора в повествовании. Личность повествующего с его публицистической страстностью превращается в скрепляющий все части повествования стержень... В этом одна из существеннейших черт жанра. Ее можно назвать эмоциональностью и даже экспрессивностью в выражении позиции автора. Не случайно фельетон — всегда монолог... Фельетонист сознательно создает свою литературную личность, литературную индивидуальность. Она — неотъемлемая часть фельетона, и притом часть организующая».

Сказанное о газетном и журнальном фельетоне можно без оглядки отнести к эстрадному. Во всяком случае, если речь идет о Смирнове-Сокольском и

о том направлении его фельетонов, которое уже отчетливо определилось к концу 20-х — началу 30-х годов.

В статье «Как я разговариваю с эстрады», написанной им незадолго до кончины, он как бы приоткрывает свое понимание образа, в котором вел разговор по душам со зрителем. А по сути дела, я всю жизнь играю одну и ту же роль — самого себя, Смирнова-Сокольского,— не раз повторялось им.— Не «свой в доску», но абсолютно свой как человек. Возможны, разумеется (что и нашло отражение в статьях о нем), и несколько иные оттенки восприятия биографии и социального положения этого «своего человека», плоть от плоти его аудитории. Существенно здесь главное — жизненный нерв, гражданская позиция, сам пафос жизнедеяния сатирика, совмещавшего в себе и автора и исполнителя собственного текста. Плодотворно само его стремление быть верным всеопределяющему требованию, диктовавшемуся той великой традицией отечественной сатирической литературы, о которой с таким жаром вспоминал он впоследствии в своих размышлениях о фельетонном жанре.

«Без сомнения, смех одно из самых мощных орудий разрушения; смех Вольтера бил и жег, как молния. От смеха падают идолы, падают венки и оклады, и чудотворная икона делается почернелой и дурно нарисованной картинкой»,— писал более века назад Герцен в «Колоколе». И в этой же статье, предостерегающе названной «Very dangerous!!!» (англ. «Очень опасно!»), говоря о великой «революционной, нивелирующей силе смеха», напоминал: «Смех есть вещь судорожная, и на первую минуту человек смеется всему смешному, но бывает вторая минута, в которой он краснеет и презирает и свой смех и того, кто его вызвал».

Как ярчайший пример такого «развязного смеха», не выдерживающего испытания «второй минутой», быстропреходящего «пустого балагурства» Герцен называл одного из популярнейших фельетонистов 40—50-х годов прошлого века — О. Сенковского (барон Брамбеус): «Чего ему недоставало? А вот того, что было в таком избытке у Белинского, у Грановского — того вечно тревожащего демона любви и негодования, которого видно в слезах и смехе. Ему недоставало такого убеждения, которое было бы *делом* его жизни, *картой*, на которой все поставлено, страстью, болью...»

А именно это и придавало силу и глубину воздействия лучшим произведениям русской революционно-демократической и советской сатирической литературы, и большим и малым ее формам, вплоть до газетного фельетона. Это-то — каковы бы ни были на том его пути протори и упущения — помогало и Смирнову-Сокольскому поднимать эстрадный фельетон до высоты общественной трибуны.

«Наша литература обладает внушительными сатирическими силами. У нас есть Демьян Бедный, зачинатель пролетарской революционной сатиры, у нас были и есть такие поэты, как Маяковский, Безыменский, Архангельский, Кирсанов, Гусев, у нас есть сильная сатирическая проза: Зощенко, Ильф и Петров, Катаев, Зозуля, Никулин, Борис Левин, Ардов...— говорил Михаил Кольцов в августе 1934 года с трибуны Первого Всесоюзного съезда советских писателей.— Есть еще группа писателей, которых принято называть фельетонистами. Этой группе приходится работать не в камерной обстановке толстых журналов. Мы работаем, так сказать, на улице, перед громадными аудиториями, мы работаем не под крахмальными книжными суперобложка-

ми, а на шершавом газетном листе. Это накладывает отпечаток на нашу работу. Иногда наши рисунки и портреты получаются грубоватыми. То у классового врага нарисованы слишком большие клыки, то у стяжателя получаются слишком загребущие лапы. Но, товарищи, мы все-таки считаем, что в этих сатирических обобщениях мы иногда чаще и ближе подходим к социалистическому реализму, чем некоторые писатели, которые тщательно, натуралистически выписывают каждый ноготок своих героев...»

Если бы Кольцов, говоря о снайперах советского фельетона, счел нужным в этом выступлении выйти за рамки одних лишь печатных страниц и коснуться фельетона устного, то мог бы назвать и имя автора-артиста Смирнова-Сокольского, уже имевшего к тому времени в своем литературно-исполнительском патронташе такие фельетоны, как «О советском карандаше» (1926), «Император Всероссийский» (1927), «Хамим, братцы, хамим!» (1929), «Доклад Керенского об СССР» (1930), «Кругом шестнадцать» (1930), «Мишка, верти!» (1931), «Тайная вечеря» (1934) и др.

4

В рецензиях тех лет все чаще отмечается не только общественный, политический успех новых фельетонов Смирнова-Сокольского, но и то исключительное место, которое он прочно занял среди артистов эстрады, как единственный (определение это — единственный — переходит из рецензии в рецензию), подлинно советский сатирик-публицист, стоящий особняком в ряду привычных эстрадных юмористов. Так оно, возможно, и было, если ограничивать сопоставление того, что исполнял Смирнов-Сокольский, лишь с репертуаром испытанных кадров профессиональной эстрады и не учитывать те вновь возникшие процессы творческого преображения эстрады, которые особенно отчетливо определились как раз к началу 30-х годов. Речь идет о своеобразном пришествии на эстраду «варягов» из других сценических жанров, творческие поиски которых начали живительно влиять на изменение идейного, художественного климата эстрадного репертуара и содействовали переходу на новые рельсы наиболее чутких к велению времени артистов из рядов эстрадников-профессионалов.

Кто ж они были, эти «варяги», и в чем выражались их поиски?

Мейерхольдовец Владимир Яхонтов, открывший в 1924 году своим новаторским литмонтажом «Ленин» новый, необычайный жанр искусства звучащего (и играемого!) слова, где были слиты воедино художественная литература, публицистика и документы, выпускает одну композицию за другой, утверждая на эстраде свой первооткрывательский «Театр одного актера».

Взяв за основу очерк-фельетон Е. Зозули, лирико-патетический и в то же время документальный монолог о красоте и силе коллективного труда, преображающего людей и землю, читает-играет на эстраде свой «Турксиб» актер филиала Ленинградского Большого драматического театра Сергей Балашов.

Выходя на эстраду в суровой рабочей прозодежде, повязанная красною косынкой, артистка Театра Революции Юлия Глизер разыгрывает, не прибегая к каким-либо другим сценическим атрибутам, стихотворный фельетон Демьяна Бедного «Долбанем!», создавая яркий и броский эстрадный спек-

такль-плакат, а Дмитрий Орлов лепит портрет кольцовского «Ивана Вадимовича, человека на уровне», достигая, при всей характерности индивидуальных черт, потрясающей силы социального обобщения.

Мужественный, бесконечно привлекательный образ нашего современника, человека горячего сердца, трезвого ума и суровой школы жизни встает за «Обидой» А. Зорича и другими рассказами, которые читает — да нет, не подходит здесь это слово, опять же — читает-играет на эстраде вчерашний драматический и оперный премьер Павел Курзнер.

Антон Шварц и Людмила Спокойская, сочетая тексты Пушкина, Верхарна и... Федора Гладкова, Безыменского с танцем и пантомимой, демонстрируют на мюзик-холльной сцене блистательные «Социальные портреты» банкира, политической кокотки, примазавшегося, а мейерхольдовцы Лев Свердлин и Алексей Кельберер, отталкиваясь от сегодняшнего газетного фельетона, виртуозно сменяют на эстраде разнохарактерные «политические маски».

Я называю лишь первые пришедшие на память имена. А второе, эстрадное, рождение Игоря Ильинского, Рины Зеленой? А гоголевская «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем» — такая, как ее увидели и воплощали в концертах Василий Меркурьев и Юрий Толубеев? А псевдонаучные «лекции» и «рефераты» Александра Бонди? А уморительно смешная «Лекция о пьянстве» Владимира Лепко? А столь мало схожий с традиционным «скетчем» суматошный, хлопотливый «Выходной день Аюева», оживавший в буффонаде Александра Бениаминова?..

Пройдет еще какое-то время, и в первые ряды «разговорной» эстрады шагнут также получившие хорошую профессионально-театральную закваску Мария Миронова, Лев Миров, Аркадий Райкин, «Тарапунька» — Тимошенко и «Штепсель» — Березин и другие, столь же яркие, ни с кем не схожие индивидуальности. И каждый — «сам себе театр», да еще какой! И каждый — имя собственное, а не нарицательное...

Их эстрадные «моноспектакли», порой от одноминутки до получаса, создаются с применением каких-то новых средств эстрадной выразительности. Это и высокий класс артистического мастерства и отличная художественная литература, в большинстве случаев — современная, советская, приоткрывающая новые пласты жизни, несущая новую проблематику. Это и своеобразная разведка новых жанров «разговорной эстрады», вбирающих в себя и достижения новой сценической культуры и опыт лучшего, что знала и умела старая эстрада.

Глядя на этих «варягов», кое-кто из матерых эстрадников поневоле вторил давним вздохам Аркашки Счастливцева: «Образованные одолели... Одна была у нас дорожка, Геннадий Демьяныч, да и ту перебивают...» Перебивают? Может быть. Но далеко еще не перебили. И все же тревога рыцарей и стремянных рутины была оправданна. Хоть в общей массе эстрадных актеров, исчисляемых сотнями и тысячами, счет «образованных» шел тогда еще на десятки, становилось все очевиднее: за ними — будущее, это — прорыв в завтрашний день советской эстрады, и далеко не каждому из старых эстрадных «разговорников» удастся отстоять свои права на красную строку в афишах. Так, как это, к примеру, если говорить о жанре эстрадного рассказа, уже в те годы удавалось Владимиру Хенкину, читавшему в живом общении со слушателем рассказы Зощенко, или Леониду Утесову (в его пред-«теа-

джазовый» период), исполнявшему рассказы того же Зощенко или Бабеля, или Петру Муравскому, начавшему нащупывать в своих опытах театрализованного конферанса живой, привлекательный образ разговорчивого парня в рабочей спецовке.

В этих обстоятельствах новый жанр эстрадного публицистического фельетона, кристаллизовавшийся в авторско-исполнительских поисках Смирнова-Сокольского, должен был пройти как бы двойное испытание на прочность и общественно-художественную самостоятельность. Прав был Смирнов-Сокольский, когда часто напоминал о славных литературных предках фельетонного жанра.

Но помимо этих предков следовало учесть и опыт литературных современников и неизмеримо бо́льшие, чем знала прежняя эстрада, критерии литературной оснащенности, идейно-политического глазомера, общественного темперамента и исполнительской культуры, которые характеризовали ныне эстрадно-концертный репертуар хотя бы вышеназванных «варягов».

Зритель, слушавший сегодня твой эстрадный фельетон, быть может, оставил дома на столе только что прочитанные «Двенадцать стульев» и «Золотого теленка», а чтение газеты привык начинать с фельетона Кольцова, Зорича, Сосновского, Эренбурга, Ильфа и Петрова. Сегодня он слушает тебя, а вчера смотрел «Мандат» Эрдмана или «Клопа» Маяковского в Театре Мейерхольда, «Темп» и «Моего друга» Погодина в Театре Революции, «Квадратуру круга» Катаева в Художественном, а на том же концерте, где ты читаешь «Хамим, братцы, хамим!», «Кругом шестнадцать» или «Мишка, верти!», мог встретиться и с такими образцами новой эстрадной сатиры, как «Иван Вадимович, человек на уровне» Кольцова в исполнении Дмитрия Орлова, или «Романсы с куклами» Сергея Образцова, в руках которого по-новому зажил и ильф-петровский язвительный фельетон «Веселящаяся единица». Вот с кем должен теперь идти на равных твой эстрадный фельетон.

И шел. И звучал в полную силу. И доходил до сердца слушателей. Хотя и не со всем в тогдашних выступлениях Смирнова-Сокольского можно было согласиться и кое-что еще требовало дальнейшего уточнения, развития, шлифовки.

В одной из статей («Прошу слова», 1932), отводя упреки критики в недостаточно филигранной отделке слова (вернее, соглашаясь с этим замечанием, но не считая это применительно к своей профессии зазорным), Смирнов-Сокольский характеризовал свой жанр как «искусство не чтеца, а оратора», учиться которому надлежало не у профессиональных чтецов и актеров, а у ораторов, политических деятелей: «Ювелир и кузнец — профессии обе нужные, но сравнивать их между собой нельзя. Такой мастер художественного чтения, как покойный Закушняк,— конечно, ювелир. Я на эстраде — кузнец. Но никто не может сказать, что кузнецы менее нужны, чем ювелиры».

Необходимость «готовить один обед на всех» (по излюбленному выражению Смирнова-Сокольского), стремление завоевать внимание решительно всей аудитории невольно сказывались в ряде случаев на результате.

Его выступления, особенно в начальные периоды, не раз вызывали в памяти ставшее известным из рассказа Максима Горького ленинское замечание о Демьяне Бедном: «Грубоват. Идет за читателем, а надо быть немножко впереди».

Напомним, однако, что этим словам в том же горьковском очерке предшествует: «Усиленно и неоднократно подчеркивал агитационное значение работы Демьяна Бедного». И это тоже могло быть сказано о выступлениях фельетониста. Да и не раз говорилось.

С самых первых выступлений Смирнов-Сокольский не мог посетовать на невнимание печати, критики. Почти каждое выступление, особенно с тех пор, как он вышел на центральные эстрадные площадки, имело по пять-шесть откликов, а с середины 20-х годов пошли уже и журнальные статьи, специально посвященные «настоящему советскому юмористу», «человеку в толстовке», «артисту-политработнику» (Вс. Вишневского, Сим. Дрейдена, Эм. Бескина, Евг. Мина и других), и изданная в 1927 году издательством «Кинопечать» книжечка Вл. Недоброво (первая попытка подробно осветить двадцатилетний путь артиста), и выпущенные примерно в те годы самим артистом «буклеты» — сборники выдержек из рецензий. И так вплоть до 50—60-х годов, когда появились обстоятельные монографические статьи о нем Ю. Дмитриева, Д. Золотницкого, В. Фролова и других.

Как увидит читатель, просматривая документальную хронику, завершающую эту книгу, далеко не все рецензии прошлых лет носили столь восторженный характер, как это выглядело в полурекламных «буклетах» 20-х годов. Безоговорочно апологетические отзывы не раз соседствовали с весьма резкими нападками, и в самых положительных рецензиях, приветствовавших политическую направленность и остроту сатирических ударов первого эстрадного фельетониста, нередко можно было встретить предостерегающие напоминания и о срывах вкуса и о контрастирующих с подлинной сатирой уступках отсталой части публики. Сложный, порой отмеченный противоречиями путь, знавший не только победы, но и срывы, и вместе с тем особо привлекательный ясностью и точностью политической направленности, цели, определявшей творческие поиски!

Иной раз, болезненно ощутив, что движение времени, новые проблемы, выдвигаемые жизнью, рост интересов и запросов аудитории уже не позволяют удовлетворяться тем, что еще вчера казалось так удачно найденным и зафиксированным, он прекращал на какой-то период выпуск новых номеров, углубляя и развивая поиски, пристально всматриваясь в происходящее вокруг и по-своему примериваясь к тому, что возникало в смежных искусствах. Так было, когда после полуторагодовой паузы он летом 1936 года вышел на эстраду с фельетоном «Отелло», ставшим одной из значительнейших вех на пути его творческих свершений. Такой же новой точкой подъема оказался в 1939 году фельетон «На все Каспийское море», где был продолжен и развит начатый в «Отелло» разговор об искусстве настоящей правды, нравственной чистоты и художественной мощи, достойном нашего зрителя, откровенный, взволнованный разговор, сопрягавший злободневные вопросы художественной жизни с насущной общественной проблематикой.

Фельетон этот стал исполняться вскоре после того, как в «Правде» были напечатаны редакционная статья «О смелости мнимой и подлинной», статья А. Фадеева и письма рядовых советских читателей и зрителей, осуждавших приспособленчество, шпиономанию, лакировку действительности и другие беды некоторых наших авторов, художников, режиссеров, в самый разгар дискуссии на эту тему. Но, несмотря на то, что многое из того, о чем говорилось в

фельетоне, уже упоминалось с общественной трибуны,— прозвучал он на редкость убедительно, свежо и сильно.

Когда пробуешь восстановить реальную картину прошлого, то подчас невольно — таково уж свойство нашей памяти! — вносишь в былые свои впечатления какие-то коррективы, вызванные и самой дистанцией времени и твоим сегодняшним мироощущением. Вот почему, надеюсь, читатель не посетует, если для того, чтобы конкретнее представить, как тогда, три с лишним десятилетия назад, воспринимался этот фельетон и что особенно могло увлечь в нем, я приведу отрывок из своей статьи, тогда же, под впечатлением его первых исполнений, и написанной:

«...Смирнов-Сокольский рассказывает быль о каспийском буксире «Шура», имевшем гудок с океанского парохода. Он гудел, этот буксир, на все Каспийское море, но после гудка в течение двух часов не мог сдвинуться с места: приходилось заново набирать пары. Образ этого буксира проходит через весь фельетон, давая повод для остроумных аналогий, сопоставлений, развития серьезной темы, превосходно сформулированной самим фельетонистом: «В деле нашем много значит гудок по размеру пара иметь, а главное — свой гудок, не от чужого парохода привинченный».

...Сила фельетона в том, что слова его напоены действительным гневом, презрением по отношению к врагам, дуракам и пошлякам, полны искренней заботой о достоинстве советского гражданина, об охране достоинства социалистической родины. Прекрасны аплодисменты, которыми поддерживают слушатели слова фельетониста о лакировщиках: «Зачем из нас дураков делать? Ведь мы же советские граждане! В каждом деле — боль наша, радость наша...»

Касаясь на первый взгляд узкопрофессиональных тем, Смирнов-Сокольский использует их для широких и ярких политических обобщений.

...В годы нэпа среди театральных работников была популярна формула о «разложении буржуазии, которая отталкивает... к себе». Эта формула в течение долгого времени определяла рецептуру эстрадной сатиры и юмора. Сколько сотен, сколько тысяч раз «разоблачение» буржуазии, обывателя незаметно превращалось в культивирование буржуазных пережитков, обывательских мыслишек, требований. Смирнов-Сокольский, готовя свои фельетоны, не раз прибегал к системе, истоки которой можно найти еще в древней детской присказке о сороке-вороне, которая, как известно, кашку варила, детям говорила: тому дала, тому дала... Фельетонист стремился дать «свою», привычную порцию каждому из разнокалиберных зрителей, наполнявших зал театра. Ему хотелось сохранить за собой аплодисменты *всех* зрителей, каждым звеном фельетона он мысленно обеспечивал себе тыл в зрительном зале. В результате подлинно сатирические эпизоды перемежались иной раз с эпизодами, в какой-то степени перекликавшимися с уже цитированной формулой о «разложении, отталкивающем к себе». Конечный идейно-воспитательный эффект фельетона тогда снижался, выхолащивался. Юмор и политика в таких случаях соединялись механически.

...Слушателя фельетона «На все Каспийское море» в равной мере радуют и текст, и артистизм исполнения, и та достойная, благородная манера, с которой Смирнов-Сокольский передает свои мысли и чувства. Новый фельетон он читает сосредоточенно и сильно, с настоящим внутренним пафосом. «В каж-

дом деле — боль наша, радость наша...». И эта боль, и эта радость, и чувство непоколебимого человеческого, гражданского достоинства (которого еще так часто недостает эстрадным юмористам) — все это настоящее, все это не наигранно, а потому захватывает, убеждает.

Характерная деталь: большинство старых своих фельетонов Смирнов-Сокольский исполнял в несколько крикливой, порой подчеркнуто вульгарной манере, подавал ударные места форсированным звуком. Нередко посреди исполнения номера он, как бы чувствуя, что внимание какой-то из «прослоек» аудитории уплывает, хладнокровно отшвыривал все мало-мальски серьезные, «политические» места и выхватывал из копилки памяти «боевички» старых фельетонов, стараясь «оттолкнуть к себе» возможно большее количество аплодисментов. Тем самым фельетон начинал утрачивать подобие произведения на какую-то определенную тему, сатирическая мысль улетучивалась.

В новом фельетоне артист равняется по передовому, прогрессивному, лучшему, что есть в зале, по тому, что есть в сознании и чувствах советского гражданина, а отнюдь не по тем пережиткам, которые еще гнездятся в закоулках психологии. И в этом залог успеха — успеха внешнего, успеха внутреннего — советского политического фельетона. Актер думает не о том, чтобы не утерять какой-то лишний смешок, лишний хлопок, а о том, чтобы сохранить политический пафос, донести нерасплеснутой большую гражданскую мысль, вдохновляющую его выступление. И слушатель оценивает это. Пожалуй, впервые за всю свою практику Смирнов-Сокольский большую часть фельетона говорит не в подчеркнуто резких тонах, а «нормальным человеческим голосом» — аудитория помогает исполнителю; выступая даже на шумной летней садовой эстраде, он теперь ухитряется — быть может, потому, что не хитрит,— полностью, без всяких летучих купюр прочитывать фельетон...» («Театр», 1940, № 4).

5

Годы Великой Отечественной войны явились для Смирнова-Сокольского, как и для всех советских людей, годами великого испытания духовных сил и гражданского самосознания, годами честной, напряженной, безотказной работы, подчиненной одной высокой задаче.

И тем весомее была эта работа, начатая без промедления, в первые же часы войны, что она была в известной мере подготовлена предшествующей его деятельностью.

«Быть готовыми!» — так называлась его статья, опубликованная в «Правде» осенью 1939 года, где он настойчиво напоминал о необходимости для работников искусства «держать порох сухим», быть внутренне мобилизованным и профессионально оснащенным на случай военной опасности. А в самый канун войны, в мае — июне 1941 года, он выступает в первой летней программе сада «Эрмитаж», отданной воспитанникам руководимой им Всесоюзной студии эстрадного искусства, с новым фельетоном — «Опасный возраст» («Стыд идет!»).

Уже не раз ему доводилось строить свои фельетоны в живой перекличке с «вечными спутниками», классическими литературными образами — Гоголя, Чехова прежде всего. В «Опасном возрасте», едва ли не впервые, он обращается к классику русской литературы, служившему примером политической

сатиры, испепеляющего обличения и подлинно гражданской боли,— Салтыкову-Щедрину. Щедринский образ неумолкающей Совести, образ Стыда, проникающего в глубину сознания, позволил повести рассказ на самой высокой общественно-нравственной ноте, обличая все, что может столкнуть людей нового общества в трясину обывательщины, мелких, жалких «чувствишек», неуважения к человеку, подымая гневный, встревоженный голос против мертвенной самоуспокоенности, ставящей под удар все обретенное и завоеванное революцией.

В летней, безмятежной садовой обстановке «благорастворения воздусей» неожиданно предостерегающе звучали в эти майско-июньские вечера 1941 года прощальные слова Стыда: «...А предстоит-то вам не проливать слезы умиления, а — воевать! Воевать страшно, жестоко, идти под огнем и побеждать, побеждать непременно! Страну, которой вы имеете право гордиться, нужно уметь и беречь!»

Как был воспринят этот фельетон теми — увы, немногочисленными — слушателями, кто получил возможность его услыхать, и какое приметное место вправе он занять в творческом наследии Смирнова-Сокольского, хорошо передает отклик такого взыскательного художника, как Сергей Образцов.

«...За период моей эстрадной работы я столько раз встречался с Сокольским на концертах, столько раз «шел» до него или после, что большинство его фельетонов слышал по многу раз и знаю почти наизусть. Всегда это было очень крепко, очень эстрадно-доходчиво. Всегда эти фельетоны имели успех. Но вовсе не всегда и не все мне нравились. Иногда многое было слишком анекдотно, слишком «в лоб». А вот фельетон «Опасный возраст» я считаю прекрасным. Это не только безусловно лучший номер программы «Эрмитажа», но и лучший фельетон Сокольского,— писал С. В. Образцов под непосредственным впечатлением выступления Смирнова-Сокольского.— Сюжет фельетона построен на том, как к человеку «осеннего» возраста во сне пришел Стыд. И как Стыд этот снял с человека всякую успокоенность и этим самым вновь сделал его настоящим, живым, советским. Есть в фельетоне такая фраза: «Осенний возраст — это не годы, это — успокоение, на которое живой человек никогда не имеет права... Существуют тысячи людей, более старых, у которых молодое, дерзновенное сердце. Существует, к сожалению, молодежь, у которой в душе тот же самый осенний возраст».

Это очень хорошая, нужная правда. И зритель, эрмитажный зритель, вдруг начинает волноваться хорошим, серьезным волнением и понимает, что шутки — шутками, а сейчас с этой эстрады человек говорит какие-то очень важные, серьезные и даже неожиданные вещи. И манера, с которой Смирнов-Сокольский говорит этот свой фельетон, отличается от того, как он говорил свои фельетоны прежде. Она серьезнее, резче и суровее. Образ «Стыда» доходит до выпуклости театрального образа. И достигается это не внешним приемом, а какой-то внутренней убежденностью. Это в полной мере политический фельетон, политическая эстрада, а не суррогат псевдополитической «злободневности», сильно распространенной в так называемом «речевом жанре».

Статья Образцова, напечатанная в газете «Советское искусство» 15 июня 1941 года, так и осталась единственной рецензией об этом фельетоне. Неделю спустя обрушилась война, и Смирнов-Сокольский, едва начав читать тот

фельетон, прервал его исполнение *. На смену голосу предупреждения должен был теперь прозвучать — и прозвучать немедленно — голос страстного призыва к борьбе с врагом, сбросившим все маски.

Возвращаясь к живой традиции фронтовой агитсатиры, «Окон РОСТА», политбалагана, памятной еще по годам гражданской войны, Смирнов-Сокольский, сутками не выходя из эстрадной студии, готовит вместе со своими питомцами программу фронтовой живой газеты «Осиновый кол». А ранней осенью выходит на арену Московского цирка с ораторски приподнятым обращением к «товарищам москвичам», беря себе в союзники уж столько раз приходившего ему на помощь Гоголя. Бессмертные слова Тараса Бульбы о всесильных узах товарищества освещаются пламенем сражений только что начавшейся войны, перерастая в горячий призыв крепить могущество того, «на чем стоит наше товарищество, которое сильнее фашистских самолетов и танков!».

Дело не в жанровых определениях — что именно исполнялось Смирновым-Сокольским в начале цирковой программы. Фельетон? Монолог? Речь митингового оратора? Или передовая статья, написанная кровью сердца перед самым боем? Это было живое слово, в чем-то перекликающееся с появившимися несколько позднее «Письмами к товарищу» Бориса Горбатова, слово, сказанное так, как требовало время, как это было насущно необходимо людям, менее всего хотевшим в те минуты поразвлечься бессмысленной клоунадой.

Подобно тому как в переменчивых условиях длительного ратного противоборства требуется, сообразно конкретной обстановке, применение то одних, то других стратегических, тактических приемов и видов оружия, так и в словесном бою, который вел все военные годы артист-публицист, он не раз, ломая привычные стандарты репертуара, применял самые различные приемы разработки и подачи заданной темы. О широте и богатстве его авторско-исполнительской палитры можно судить хотя бы по двум фельетонам военных лет, следующим в этой книге непосредственно вслед за фельетоном «Стыд идет!». Лирико-патетическое повествование «Во поле березонька стояла...» и — остросатирический фельетон «Золотая рыбка», где та же внутренняя сверхзадача — воспитание и утверждение чувств действенного советского патриотизма — находит воплощение в лукавом повороте общеизвестной сказочно-анекдотической ситуации, бескомпромиссно напоминая слушателям о мере личной ответственности каждого за обретение Победы.

6

И как автор и как исполнитель Смирнов-Сокольский, хотя порой и возвращался к когда-то сделанному, но отнюдь не замыкался в этом, не останавливал поисков. Так было и раньше, так оставалось и в дальнейшем.

Просматривая оглавление раздела, включающего его фельетоны, читатель, вероятно, обратит внимание на дважды повторенное название — «Мишка, вер-

* Не в этом ли причина, что фельетон этот, являющийся, и на мой взгляд, одним из самых сильных и характерных в наследии Смирнова-Сокольского (думаю, что с этим согласится и читатель настоящей книги), даже не упоминается ни в одном из монографических очерков, посвященных Смирнову-Сокольскому.

ти!». Правда, с разными датами — 1931 и... 1958. Что это — однофамильцы? И да и нет...

Незадолго до войны в одной из эстрадных программ «Эрмитажа» шли интермедии, сочиненные Смирновым-Сокольским совместно с Владимиром Поляковым. В их числе — «ожившие картины», «Иван Грозный убивает сына» в частности. «За что?» — жалобно спрашивал сын, которого изображал Аркадий Райкин. «За старый репертуар!» — безжалостно отвечал отец — Смирнов-Сокольский.

Такого рода упреки, особенно в последние годы, порою приходилось слышать и самому Смирнову-Сокольскому. И прежде всего в связи с тем, что кое-какие из особенно удавшихся ему острот или присловий кочевали из фельетона в фельетон, когда по новому поводу, а когда и без особой мотивировки. Так было и с «Аэропланом» Василия Каменского («Рамадан, рамадан...»), и с анекдотом о разговоре Шаляпина с извозчиком, не считавшим пение за работу, и с особенно полюбившимся Сокольскому (и как будто им же придуманным) призывом какого-то горе-поэта «Погнием, погнием...».

Вспоминается разговор с Николаем Павловичем, когда в одной из статей я посетовал, что прозвучавшую в былые времена остро и зло пародию на комсомольского поэта, якобы писавшего: «Двадцать лет пою о том я, что мне всего лишь двадцать лет»,— он повторяет чуть ли не те же двадцать лет, хотя в поле зрения уже не те поэты и не те мишени для пародии.

— Ноль-один в вашу пользу...— пробурчал Смирнов-Сокольский. Но тут же, признав, что в этом случае предмет пародии действительно устарел и сатира превратилась в повод для простой «щекотки» (что ему в принципе чуждо!), он продолжал отстаивать право на «повторы»:

— Вот вы, братья-писатели, не считаете для себя зазорным по нескольку раз, то подправив что-либо, а то и в прежнем виде издавать и переиздавать одни и те же стихи, рассказы, книги. Значит, есть читатели, которым не достались прежние издания, и ваши старые вещи направляются теперь уже к другому, новому читателю. Почему же вы лишаете меня, сатирика, фельетониста, того же права и не позволяете, коли в этом есть нужда, применить оправдавшее себя когда-то и отнюдь не заржавевшее (сужу по хохоту в зале!..) оружие? Если острота и в самом деле хороша и действенна, продолжает бить по цели, я же в этом случае по вашей милости попросту обкрадываю тех, кто ее еще не слышал. А таких — тысячи и тысячи... Я же работаю не на «двести семейств», посетителей премьер, а на миллионы!..

— К тому же,— напоминал он,— знаете, какой ценой достается настоящий, новый, оригинальный «ход», сколько сил на это тратишь, сколько раз примеришь, да бросишь, и снова — ищешь, пока наконец не набредешь на такую «Шуру»?.. А вы говорите — бросьте...

Что ж, в этом была своя логика... Правда, повтор повтору рознь. И тем было ценнее, когда давняя находка вновь служила глубинной цели публицистического фельетона, сохраняя в новых условиях прежнюю силу удара.

Так случилось с действительно превосходною его находкой — конфузией парохода «Шура», гудевшего не по силе пара. Впервые прозвучав в фельетоне «На все Каспийское море», эта байка еще не раз затем успешно им обыгрывалась, став в результате через десять лет зачином совершенно нового фельетона — «В чужие гудки!». Примером «второго рождения» удачно найденного

в свое время «хода» могут служить и публикуемые две редакции фельетона «Мишка, верти!», отделенные друг от друга интервалом более чем в четверть века. Сопоставление этих редакций позволяет увидать, какие поправки вносило время и в отбор фельетонистом тем для разговора со зрителем и в саму технику опосредствования остававшегося неизменным стержневого хода,— время, пульсацию которого всегда так остро и непосредственно ощущал Смирнов-Сокольский.

В критических статьях о Смирнове-Сокольском, написанных уже после того, как он закончил свой путь, порой встречается утверждение, что еще с начала 30-х годов стал намечаться у него постепенный «отход от сатиры»: «...сатирические элементы все чаще «заглушаются» публицистикой, риторикой, патетикой», «публицист побеждал сатирика», а в годы послевоенные особенно «сатира становится второстепенным компонентом номера». Высказывания такого рода, наиболее прямолинейно сформулированные В. Фроловым в статье «Фельетоны Смирнова-Сокольского» («Вопросы театра», 1966), основаны, мне думается, на несколько одностороннем представлении о самой природе и границах его жанра. Недостаточно оправданным методологически представляется прежде всего само противопоставление сатиры и публицистики, словно это различные жанры и как будто публицистические выступления не вбирают в себя все возможные краски, средства и приемы художественной выразительности, используя наряду с другими и язык сатиры.

Характеризуя современный советский фельетон как жанр сложносинтетический, Михаил Кольцов, выступая в 1934 году на Всесоюзном совещании очеркистов, справедливо говорил: «Фельетонист, памфлетист, который работает серьезно, должен в своей практике применять и методы художественной литературы и обращаться к всевозможным жанрам. Фельетонист или памфлетист — это своего рода «человек-оркестр», который должен попеременно или даже одновременно что-то исполнять на разных инструментах».

Сила и своеобразие жанра, который с начала 30-х годов и стал все более определять самобытный творческий почерк Смирнова-Сокольского как автора и исполнителя, как раз и заключались помимо прочего в этой жанровой полифоничности решения основной публицистической задачи, в органичности сплава в его фельетонах и сатиры, и юмора в самых различных их разновидностях, и патетики, и лирики, и — когда была в том нужда — риторики, и — в соответствии с внутренней необходимостью — говорящей за себя документальности, наглядности факта как такового. Без этого Смирнов-Сокольский и не стал бы Смирновым-Сокольским.

И тот же «Мишка, верти!», который не случайно открывает и закрывает в настоящей книге раздел, озаглавленный «Оружия любимейшего род», свидетельствует отнюдь не об иллюзорном начале «отхода от сатиры», а именно о самоутверждении оригинального публицистически-сатирического жанра, который и войдет в историю нашей эстрады под персонифицированным обозначением «фельетон Смирнова-Сокольского».

Что же касается ослабления на каких-то перевалах сатирической заостренности, то это было связано с теми общими явлениями литературного процесса, о которых недаром говорилось и в постановлении ЦК ВКП(б) о журнале «Крокодил» осенью 1948 года, и в известной редакционной статье «Правды» «Преодолеть отставание драматургии», направленных против лакировки дей-

ствительности, сведения жизненных конфликтов к одной лишь борьбе хорошего с лучшим, и т. д.

Вопреки всем этим предостережениям, инерция прошлого продолжала, однако, сказываться вплоть до XX съезда КПСС, когда партия определила самый решительный поворот к преодолению недостатков и развертыванию подлинно большевистской самокритики. Пока же реальная практика сатириков и юмористов и на печатных страницах, и на сцене, и на эстраде нередко заставляла вспомнить крылатое юмористическое признание Ю. Благова: «Я за смех... Но нам нужны подобрее Щедрины и такие Гоголи, чтоб никого не трогали».

Но и в таких условиях Смирнов-Сокольский менее всего отказывался от оружия сатиры, нанося во многих случаях точные и меткие удары как по дальним зарубежным («Разговор с Христофором Колумбом»), так и по близлежащим целям.

Подтверждением этому могут служить хотя бы такие фельетоны, как написанный в первый послевоенный год «За все настоящее!» или фельетон 1953 года «Проверьте ваши носы!», где на помощь сатирику снова пришли неумирающие гоголевские образы, изобретательно и остроумно «повернутые на современность».

Говорит о том и несущий характерные приметы времени после XX съезда КПСС фельетон «Гвоздь в сапоге», вновь позволяющий ощутить энергию публицистического пафоса его сатиры.

В равной мере никак не подпадают под критическую формулировку «публицист побеждал сатирика» и насмешливые, а порою просто издевательские строки фельетона «Путешествие на Олимп» (1954), нацеленные против современных «олимпийцев», богоподобных бюрократов, чинуш, бездельников, демагогов всех рангов, полагавших, что само служебное положение страхует их от критики. Обыгрывание в этом фельетоне дополнительно введенного изобразительного средства — кукол-«богов» — было не только эффектно само по себе, но и несло свой сатирически-образный, метафорический смысл. Сатирик и публицист здесь опять-таки неразделимы, слитны, а не находятся в каком-то противоборстве и взаимоподавлении.

7

«Надо собрать тексты этого товарища, подлинно заслуженного, и сосредоточенным анализом их влить в нашу работу новую порцию опыта. Надо использовать его методологию...» — писал еще в 1932 году в уже упоминавшейся статье «Артист-политработник» Всеволод Вишневский, подытоживая первое двадцатилетие его «страстной, исключительно большой, своеобразной работы, двадцать лет работы над поисками формы и политически острого содержания». Со времени этого призыва (обращенного Вишневским, в частности, и непосредственно к редактору настоящей книги) прошло, однако, сорок с лишним лет, пока он наконец, хотя и частично, не стал реализовываться. Основным препятствием этому в течение долгого времени был, как ни покажется то странным... сам Смирнов-Сокольский.

Популярный эстрадный юморист, нередко обращавшийся к Николаю Павловичу за советом, как-то попросил его:

— Не прочитаешь ли мое новое произведение?

Смирнов-Сокольский недоумевающе развел руками:

— Произведение?!.. Ну, знаешь ли, это у Пушкина и Гоголя произведения. А у нас с тобой репертуар. Ре-пер-туар...

Летом 1948 года, когда фельетоном «Разговор с Христофором Колумбом» он открывал свой двадцать седьмой сезон в саду «Эрмитаж», Смирнов-Сокольский выступил со статьей, где, говоря о неудержимом росте зрителя, отстать от которого нетрудно («догнать много труднее»), самокритически рассматривал свои фельетоны десяти-двадцатилетней давности: «По сравнению с тем, что требует зритель сейчас, это какая-то хрестоматия «Задушевное слово», которая когда-то в детстве казалась кладезем мудрости».

Примерно в ту же пору, направляя Е. Кузнецову, намеревавшемуся писать о нем монографию, ряд наиболее характерных, по его суждению, отрывков из своих монологов и фельетонов, никогда до этого не публиковавшихся, и подчеркивая, что предназначает эти выписки исключительно для информации биографа («Потом выбросьте»,— писал он Кузнецову), Смирнов-Сокольский обосновывал свою позицию в специально приложенных к выпискам «Заметках на полях»:

«Оторванные от исполнителя, все эти примеры, перенесенные графически на бумагу, не дадут и сотой доли того впечатления, которое производят они в устах самого исполнителя. Более того, они могут создать просто неточное представление и о литературной ценности отдельных отрывков.

Здесь выступает на сцену специфика эстрадного искусства вообще. Слова оживают только в устах исполнителя. Согретые искренностью, темпераментом, правдивостью, присущей только данному артисту, они в устах другого исполнителя приобретают другую весомость, другую ценность, а часто и другую окраску.

Это касается и драматургии в целом. Редкая пьеса — равноценна в чтении и исполнении... К репертуару эстрадника это относится особенно. Я всегда был ярым противником печатания своих фельетонов, уговорить меня не удавалось вообще. Считаю себя правым. Стенограммы речей ораторов не дают представления о полноте ораторского искусства...» (письмо датировано 24 августа 1948 года).

И все же нарушение авторской воли Смирнова-Сокольского, так упорно и настойчиво возражавшего против печатания своих фельетонов, представляется в данном случае не только заслуживающим снисхождения, но и настоятельно необходимым.

Спору нет — далеко не все, совсем не все в эстрадном наследии Смирнова-Сокольского, особенно начального периода, выдерживает испытание временем, и претензии литературного порядка могут быть предъявлены к немалой части исполнявшегося им когда-либо. Вместе с тем трудно согласиться с той огульной дисквалификацией всего ранее написанного, какую неожиданно произвел он сам в статье 1948 года.

«Смирнов-Сокольский — счастливый автор. Что Смирнов напишет, то Сокольский тут же примерит — выходит или не выходит. И не только счастливый, но и вовсе неплохой автор Смирнов-Сокольский,— писал еще в 1934 году, когда артистом только что был выпущен «Разговор человека с собакой», Эм. Бескин.— Вот передо мной его последние фельетоны. Их можно и читать

про себя, как литературу. Они живы, остроумны. Улыбаешься. Чего же еще? Значит ли это, что они не подлежат критике? Подлежат каждый раз, конечно. Но все же это настоящая эстрадная литература. Дефицитный товар. Эстрада, поднятая до литературы, и литература, приспособленная к эстраде. В этом весь секрет».

Весной 1926 года, публикуя в ряде столичных журналов и газет открытое письмо в защиту авторского права эстрадника, где он отстаивал право эстрадного актера на монополию исполняемого им репертуара («Индивидуальный репертуар для меня — единственное средство производства!..»), Смирнов-Сокольский утверждал (неоднократно повторяя это и в дальнейшем): «Мастерство исполнения в данном случае на втором плане, а на первом — безусловно «что»...»

Вряд ли можно недооценить значение, какое для успеха фельетонов, так же как и прицельности их попадания, имело в свое время *«что»* — и точность выбора темы, и отбор реальных фактов, «обыгрываемых» в фельетоне, и нешаблонность, остроумие основного сатирического хода, и — чем дальше, тем явственней — драматургия, лексика, литературное качество текста. Столь же бесспорно, однако, и то, что все это было неотделимо от исполнительского *«как»*, от самой артистической индивидуальности актера-автора, образа того, кто вел разговор, от искусности интонационной разработки текста и от самой манеры общения фельетониста с аудиторией, простецки доверительной на первый взгляд и в то же время столь лукавой в неожиданных смещениях акцентов, знавшей самые разные краски — и насмешливой иронии, и непримиримого сарказма, и горечи, и гнева, и восторженной патетики. И тут все, решительно все шло на пользу — начиная с самого хрипловатого тембра голоса и многозначительности пауз, подкреплявшихся прищуром глаз, до скупого, но выразительного жеста, недоуменного пожимания плечами или широко разведенных рук.

Да, вне образа самого исполнителя, в отрыве от его исполнительской специфики и техники, совершенствовать которую он не переставал, многое в этих фельетонах рисковало остаться недосказанным, могло предстать слишком уж обнаженным, быть неверно, прямолинейно понятым. И читателю, отдаленному десятилетиями от времени их появления, при встрече с одними лишь текстами фельетонов потребуется, несомненно, разбег воображения, чтобы попытаться воссоздать взрывчатую атмосферу их исполнения, когда летевшая с эстрады фельетонная искра вызывала в зале живой, бурно-пламенный жар ответной реакции слушателей.

Все эти аргументы против обнародования действительно рассчитанных на слух, а не на глаз эстрадных текстов тушуются, однако, перед неизмеримо более существенным: вклад Смирнова-Сокольского в развитие новаторского жанра эстрадного фельетона так значителен и ознакомление с ним столь важно для дальнейших творческих поисков в этом направлении, что давно уже назрело время для публикации хотя бы наиболее характерных, имевших в свое время гулкий общественный резонанс образцов его репертуара, сохраняющих, конечно же, не только слушательский, но и бесспорный читательский интерес. Должные поправки на реальное звучание всех этих текстов с эстрады и характерную исполнительскую интонацию читатель сделает сам. Что же касается их литературного своеобразия, то и в этом отношении он, думается, также

сумеет внести коррективы. Подобно тому как их, к примеру, вносит сегодняшний читатель «Окон РОСТА», фельетонов и раешников Демьяна Бедного (с которым многое роднит Сокольского в его сатирической палитре), ранних рассказов Зощенко, фельетонов 20—30-х годов, с полным основанием перепечатываемых в собраниях сочинений их авторов. Это — живая история эстрадной сатирической литературы.

Фельетонное наследие Смирнова-Сокольского насчитывает свыше ста произведений, из которых до сих пор печатался лишь «Отелло». Среди впервые публикуемых здесь текстов читатель встретит и приобретшие всесоюзную известность и относительно менее известные, характеризующие в совокупности и разнообразие тематики, и своеобразие эстрадной драматургии, и разносторонность (вплоть до привлечения выразительных средств смежных искусств) формальных решений, и плодотворную щедрость литературных ассоциаций и параллелей в фельетонных поисках Смирнова-Сокольского.

При подготовке текстов к публикации сделаны лишь некоторые сокращения за счет повторения в различных фельетонах одних и тех же «ударных» мест, а также некоторых из реалий и острот, имевших явно временной и сугубо местный характер. Вместе с тем редактор не считал себя вправе корректировать фельетоны сообразно позднейшим требованиям и представлениям, полагая, что независимо от того, в какой мере те или иные элементы фельетонов связаны с характерными приметами времени, конкретными условиями выступлений и специфическими исполнительскими свойствами и вкусами артиста (а быть может, и поэтому), они и в положительных и в дискуссионных своих чертах именно без ретуши и сохраняют значение и ценность как самостоятельные литературные произведения и как животрепещущий материал истории советской эстрады, поучительные образцы фельетона прошлых лет, позволяющие дать толчок фантазии и поискам новых поколений эстрадных авторов и артистов.

8

Но это лишь одна сторона жизни Смирнова-Сокольского в эстраде. Не менее яркой и поучительной страницей истории советской эстрады остаются его публицистические выступления, не облеченные — в отличие от фельетонов — в литературно-драматургическую форму.

Природная находчивость и остроумие не раз выручали Смирнова-Сокольского и на эстраде и в быту. Его острые словца, подчас лишенные элегантной обтекаемости, но безошибочно попадавшие в цель, нередко переходили из уст в уста, утрачивая в конечном счете приметы «авторства». Иной раз, правда, ради красного словца им допускался явный перехлест, но чувство юмора обычно пересиливало у его «жертв» ощущение обиды.

Так было, вероятно, и в тот раз, когда один из товарищей по профессии с чувством явного превосходства сказал Смирнову-Сокольскому о только что полученном им звании заслуженного деятеля искусства.

— А мы тебя артистом никогда и не считали...— невозмутимо парировал тот.

Это — в шутку. На деле же для самого Смирнова-Сокольского понятия «артист» и «деятель» были издавна неотделимы, и сам он, уже будучи народным артистом республики, мог с равным правом носить и второе звание.

Народный *артист,* автор-исполнитель политического фельетона и — подлинно заслуженный *деятель* эстрадного искусства, неутомимый поборник творческого преображения и масштабной государственной организации эстрадного дела, человек, личным делом которого был не только успех его собственного выступления (к чему он, прямо скажем, был отнюдь не равнодушен), но и судьбы эстрады в целом.

Было время, когда, едва выйдя на эстраду и только начав разговор, он, закашлявшись, как бы невзначай говорил:

— Простудился, должно быть... Этак я буду единственный простуженный артист республики.

Это — опять-таки в шутку, хотя и не лишенную некоторой горечи. Но и помимо шуток, сколько раз, еще с начала 20-х годов, используя малейший повод, он и в публичных выступлениях и в печати яростно восставал против «неуважаемости» профессии эстрадного артиста.

«Эстрада — пасынок среди искусств. Ходят слухи, что когда на каком-то заседании обсуждался вопрос о необходимости награждения некоторых эстрадников званием заслуженных артистов республики, то многие спрашивали: «А удобно ли это? Эстрадники не актеры, и не уместнее ли отличившимся из них давать какие-нибудь жетоны или часы»... Это даже не предвзятость, не несправедливость, это просто непонимание или, если хотите, близорукость. Эстрада не малый жанр, не неуважаемая профессия, наоборот, это один из любимейших и важнейших видов массового зрелища»,— в который раз писал он в одной из статей 1933 года, так и названной — «Неуважаемые граждане».

«Дело не в личных обидах»,— делал он тут же оговорку, и хоть в полемическом запале несколько преуменьшал долю личной ответственности самих эстрадников за создавшееся положение, вновь развертывал вполне реальную, позитивную программу широкой государственной постановки эстрадного дела, включая сюда и организацию эстрадных театров и студий, и привлечение и выращивание высококвалифицированных творческих кадров, и борьбу за высокий идейно-художественный уровень репертуара. Так было и в ту пору, когда он еще не знал никаких отличий, так продолжалось и тогда, когда, облеченный заслуженным доверием общественности, он стал и членом Моссовета, и членом ЦК Союза работников искусств, был отмечен почетными званиями заслуженного (1945), а затем народного артиста республики (1957), стал постоянно возглавлять жюри всесоюзных конкурсов артистов эстрады и т. д.

Читая статьи и выступления Смирнова-Сокольского, читатель, вероятно, обратит внимание, как упорно и настойчиво, вновь и вновь (а в сборник едва ли вошла и десятая часть таких статей и выступлений!) возвращается он к одной и той же теме неотделимости и теснейшей взаимосвязанности творческих и организационных проблем эстрадного дела. «На одном юбилее» — так назвал он в 1939 году одну из статей, где под видом отчета о только что состоявшемся заседании цитировал заметку, напечатанную в «Ленинградской правде» летом... 1926 года.

Пройдет еще двадцать лет — и он повторит тот же прием в статье «Тридцать три года об одном и том же», вновь сетуя, что старая заметка по-прежнему во многом не потеряла актуальности.

Столь упорное сосредоточение внимания на одних и тех же проблемах имело свои, достаточно веские причины, обусловленные своеобразием самой истории становления и развития эстрадного искусства в первые послеоктябрьские годы.

Широко известно огромное значение, какое сыграл для развития советского театра исторический «Декрет об объединении театрального дела», подписанный 26 августа 1919 года В. И. Лениным и А. В. Луначарским. Декрет, обеспечивший театрам и широкую государственную поддержку и целенаправленное руководство. Прошло, однако, целое десятилетие, пока эстрада начала входить в то же русло твердой государственной организации. До этого же артисты эстрады были в значительной степени предоставлены сами себе. Поиски репертуара, его заказ, оплата, оформление — все это еще ряд лет было в руках самого актера, «последнего кустаря-одиночки республики», а результат в значительной мере зависел как от личного бюджета, так и от меры вкуса, общественного самосознания, культуры (если не бескультурья) исполнителя.

Нетерпимость такого положения час от часу становилась очевиднее, и среди тех, кто настойчиво ратовал за коренное изменение самой организационной природы эстрадного дела, без чего нельзя было бы осуществить и ее радикальную творческую реконструкцию, Смирнов-Сокольский издавна был одним из самых деятельных и неугомонных.

Когда в Ленинграде, уже в преддверии «огосударствления» эстрады, по инициативе группы литераторов, культработников и самих эстрадников, «болевших» за ее судьбы, было образовано Общество советской эстрады,— Смирнов-Сокольский немедленно включился в его работу. Мне вспоминается, как на одно из самых первых заседаний Оргбюро ОСЭ (так сокращенно именовалось это Общество) буквально ворвался Смирнов-Сокольский, только-только приехавший на гастроли, и обрушил на нас лавину упреков, что его не вызвали из Москвы тотчас же, едва возникла мысль об организации такого Общества. После чего, перейдя от упреков к делу, стал активнейшим московским «полпредом» Общества, сплачивая вокруг задач «огосударствления» и идейно-творческой реконструкции эстрады московских «кустарей-одиночек».

Все, что так настойчиво, а если уж быть точным в определении — яростно, неугомонно, им отстаивалось добрых три десятка лет, нашло наиболее, быть может, отчетливое выражение в его выступлении на Всероссийском совещании по вопросам эстрадного искусства, проходившем в Москве, в помещении Кремлевского театра, на исходе 1959 года. Это была взволнованная и хорошо аргументированная речь о богатстве и многообразии самого понятия советского эстрадного искусства, далеко переплеснувшегося за узкоцеховые рамки дореволюционной эстрады, и о тех живых его традициях, которые следовало поддерживать и приумножать, и о гражданской, творческой ответственности артиста эстрады, и о неразрывно связанных с творческими судьбами эстрады организационных вопросах. «Доведя эстраду до Кремля» (по его тогдашнему выражению), Смирнов-Сокольский и другие «седые капитаны» эстрадного искусства смогли наконец почуять, какие сдвиги начали происходить теперь в практическом решении всех этих жизненно важных для судеб советской эстрады вопросов. «Теперь дело пойдет!» — так и назвал он статью, подводившую итоги совещания.

Эстрада — это не место службы, а вид искусства — не раз повторялось им и в статьях и в публичных выступлениях, и этим критерием мерились и повседневная практика и эстрадные его мечтания. И тут не было деления на темы важные или неважные, большие или малые. Помимо уже названных организационно-творческих проблем здесь и забота о подготовке и издании литературы, обобщающей творческий опыт эстрадного искусства, и историография эстрады, и развернутый план специальной «библиотеки артиста», и создание «Музея эстрады», и т. д. и т. п. А как дело первостепенной, неотложной важности — подготовка и воспитание смены, реальное — не на словах, а на деле — внимание к молодежи.

Я вспоминаю бурные, затягивавшиеся на многие часы дискуссии на заседаниях жюри Первого Всесоюзного конкурса артистов эстрады, в работе которого мне привелось в 1939 году участвовать вместе с Николаем Павловичем. И помню ту ничем не прикрытую радость встречи с недюжинным молодым талантом, какую выражал он со всем свойственным ему неукротимым темпераментом, когда нам выпала честь «крестить» в числе лауреатов того конкурса совсем еще юного ленинградца Аркадия Райкина.

«Я отдал эстрадному искусству сорок пять лет. Может быть, мало сделал, но многое видел. Так вот, за все сорок пять лет я не видел ни на русской, ни на заграничной эстраде такого своеобразного и талантливого артиста, как Райкин»,— напишет он двадцать лет спустя, говоря о тех, кем вправе гордиться советская эстрада. Могу засвидетельствовать, что буквально то же утверждалось Смирновым-Сокольским еще тогда, когда молодой актер Ленинградского театра имени Ленинского комсомола лишь стартовал на эстраде и на заключительном заседании жюри разгорелся яростный спор — «не рано ли» давать ему наивысшую первую премию (увы, мы все же оказались в меньшинстве, и Райкину, хотя в конечном счете жюри и присудило высшую премию, но... вторую, первая по разговорному жанру так и осталась вакантной).

От слов о внимании к молодежи — к делу. Создание в 1940 году по его инициативе Всесоюзной студии эстрадного искусства, которой отдавал он столько сил и сердца, и непосредственное «шефство» над молодыми артистами, активное стремление передать свой опыт молодым (характерна в этом отношении публикуемая ниже запись его беседы с молодежью) — все это одухотворялось сознанием личной ответственности за подготовку творческих кадров, отвечающих высоким требованиям новой советской культуры.

В последние годы в повседневной практике Смирнова-Сокольского эстрадный деятель начинает все более и более превалировать над артистом-исполнителем.

Летом 1959 года новой редакцией фельетона «Мишка, верти!» он, по сути дела, ставит точку на своей деятельности автора-фельетониста. Правда, наряду с активной общественной деятельностью, непосредственно связанной и с судьбами эстрады (Всесоюзное совещание, Всесоюзный конкурс, Театр эстрады) и с книжным делом (к прежним общественным «нагрузкам» прибавятся заседания Библиотечного совета Министерства культуры СССР, ученого совета Библиотеки имени В. И. Ленина и редколлегии журнала «В мире книг»), в часы, свободные от все более сосредоточенного литературного труда («Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина», продолжающиеся заготовки для литературоведчески-библиографического описания «Моей библиотеки»,

статьи для «Краткой литературной энциклопедии»), в эти два с половиной года, что отмерены для него судьбой, он еще будет выступать иногда в концертах — с конферансом, включающим фрагменты старых фельетонов. Но новых фельетонов уже нет. На смену им начинает приходить еще только проклевывающийся, лишь начинающий оперяться жанр своеобразной литературной эстрады, как бы вырастающий из давно уже охватившей его страсти книговедения, книголюбия.

В начале 1945 года в газете «Советское искусство» и в журнале «Смена» появляются первые «библиофильские» публикации Смирнова-Сокольского, посвященные первоначальным изданиям «Горе от ума» и редким книгам его библиотеки.

«...Старые книги, самые задушевные друзья мои, могут быть и наиболее современными собеседниками...— пишет он в одной из этих «Заметок книголюба».— Книга щедро расплачивается за любовь к ней. Всем, что я знаю в жизни, всем своим каким-то ощутимым для меня успехом артиста и автора фельетона я целиком и полностью обязан книге. Даже тому, что они у меня в количестве пятнадцати тысяч томов, я обязан им же! Полюбите книги, и они, если захотите, могут перестроить вам жизнь. Можно ли, наконец, жить без книг?! ...Вот уже несколько лет свои досуги от прямого актерского дела я отдаю подробному описанию собранных мною книг. Это не будет обычное библиографическое описание, пригодное лишь для специалистов. Это маленькие биографии каждой книги, ее история, история ее автора и описание обстоятельств, при которых она попала ко мне. Последнее — тоже маленькие новеллы, иногда забавные, иногда грустные».

Осенью 1960 года массовым тиражом выходит второе, расширенное и дополненное издание его «Рассказов о книге», и все чаще, то в одном, то в другом «Клубе любителей книги», Доме культуры или институте, возникают своеобразные дополнительные «тиражи» этих рассказов — авторские устные их чтения. Его редкостный талант рассказчика хорошо был ведом до этого всем, кому доводилось в домашней обстановке, непосредственно у полок библиотеки слушать блещущий всеми красками ушедшей жизни рассказ Смирнова-Сокольского о том или ином книжном раритете. Ныне, оказавшись достоянием уже более широкой аудитории, этот талант, в симбиозе скрещенного воедино опыта эстрадного артиста, писателя и книговеда, стал придавать подобным публичным вечерам-беседам характер своеобычного и на редкость привлекательного литературного концерта.

Автор обстоятельной монографической статьи, всесторонне анализирующей вклад, сделанный Н. П. Смирновым-Сокольским в советское книговедение, П. Н. Берков справедливо замечает в этой связи о своеобразной эстрадной закваске его «Рассказов о книге».

«...Если внимательно всмотреться в структурные особенности книговедческих очерков и рассказов Н. П. Смирнова-Сокольского и сопоставить их с манерой его эстрадных фельетонов, станет непререкаемо ясно, что и в том и в другом случае он создавал свои произведения по единому принципу: от конкретного к обобщению, от факта к его осмыслению, уразумению и — как естественный вывод — к побуждению, к призыву, к действию. И раньше — с эстрады — он воспитывал свою многомиллионную аудиторию, и потом — со страниц газет, журналов и книг — продолжал это благородное дело. Лите-

ратурная деятельность стала для него если не той же самой эстрадой, то продолжением, развитием ее, и та страстная любовь, которую он десятилетиями питал к своей артистической профессии, нашла органическое завершение в его писательской работе».

И вновь продолжена «на той же самой эстраде» по-новому развернутой концертно-исполнительской деятельностью. Так, вероятно, следовало бы заключить, отодвинув точку, эту фразу, если бы едва лишь начатые вечера-беседы «Рассказы о книгах» не были оборваны безвременной кончиной неутомимого артиста — книжника — писателя, чья жизнь в эстраде вновь восстает на страницах этой книги. Большая, яркая, бурная, щедрая — настоящая жизнь!

Сим. Дрейден

ОРУЖИЯ ЛЮБИМЕЙШЕГО РОД

ФЕЛЬЕТОНЫ



КАК Я РАЗГОВАРИВАЮ С ЭСТРАДЫ

Мне сейчас кажется, что, когда я избрал для себя дорогу эстрадного сатирика, я поступил по молодости лет весьма легкомысленно.

Если бы можно было «переиграть» все сначала, мне кажется, что я непременно пошел бы в композиторы. Удивительно это тихое и приятное занятие. Музыка облагораживает. В особенности, по-моему, чужая, выдаваемая за свою.

Процент абсолютно понимающих в музыке невелик. При любом споре можно сделать загадочное лицо, недоумевающе поднять плечи и махнуть рукой на любого критика: дескать, ну что вы мне говорите о музыке?!

Сочувствие окружающих всегда будет на вашей стороне. Я присутствовал однажды при том, как один сравнительно соображающий в музыке человек, присев к роялю, попытался на практике показать, что такая-то «новая песня» похожа мелодией на довольно пожилого русского «Ухаря-купца», а такая-то, тоже «новая и последняя»,— на старинный романс «Хризантемы». Кругом все пожимали плечами, говорили «да, да, действительно», но тут же спешили отойти от рояля, потому что мелькающие имена Вагнера, Чайковского, Бетховена влекли к разговору, требующему знаний или хотя бы умственного напряжения.

Ужас моей профессии, то есть профессии человека, который выходит на эстраду и позволяет себе вслух высказывать собственные слова и мысли,— ужас этой профессии в том, что в ней понимают и разбираются абсолютно все.

Я не встречал человека, который бы, подойдя ко мне с разговором о моем фельетоне, начал бы этот разговор так:

«Простите, товарищ Сокольский, я, конечно, не профессионал и понимаю в этом деле меньше, чем вы, но...» Нет, нет еще такого человека на путях дней моих. Наоборот. На лице каждого пожелавшего по какой-либо причине высказаться о моем фельетоне я заранее видел: «Я, конечно, умею разговаривать не хуже вас и понимаю не меньше — дело ведь это нехитрое,— а потому...» — и так далее.

Повторяю, виновата в этом сущность моей профессии. Технически она выражается всего-навсего только в том, что я дома подготовляю свою речь на бумаге, потом выучиваю ее наизусть и, выйдя на эстраду, достаточно внятно произношу ее вслух. Всё!

Любой рядовой докладчик из самых средних и малоталантливых людей технически проделывает то же самое. Абсолютно никакой разницы. Вероятно, он серьезнее и «подкованнее» меня во многих вопросах.

Так кажется подавляющему большинству моих критиков, так кажется многим людям, слушающим меня из зрительного зала.

Последним обстоятельством я крайне доволен. Больше того, я добиваюсь именно этого впечатления. Пусть слушающим кажется, что это именно очень легко и необычайно просто.

Присмотритесь к людям, которые разговаривают с эстрады. Одни из них актерски надменны. Они «выше толпы», они «жрецы», и все их внимание обращено на бархатные переливы собственного голоса. Слушая их, никому не покажется, что это просто и что это может сделать каждый. И можете мне поверить, что они никогда не донесут до сердца слушателя даже самых задушевных слов поэта, которые они произносят в такой манере. Самые надрывные строки златокудрого рязанского паренька Сергея Есенина звучат в их устах, как холодные и размеренные стихи Валерия Брюсова.

Другие выходят, наоборот, в маске «своего в доску». У этих и скандированные стихи Валерия Брюсова звучат, как рассказ Зощенко об инвалиде Гаврилыче.

Обе эти маски непригодны для советской эстрады. Советский зритель не любит ни «жрецов», ни «своих в доску». Он в равной степени не терпит и когда выходят его «поучать» и когда собираются «щекотать под мышками».

Мне надо было для своих выступлений найти какой-то иной образ, выбрать манеру или маску такого человека, которому бы советский зритель мог поверить, что он вышел не для поучений и щекотаний, а вышел просто поговорить по душам, сообщить что-то новое, свое, на злободневную, всех интересующую сейчас тему.

Это должен быть обыкновенный человек — вот так, просто, из третьего или четвертого ряда того же зрительного зала, в котором вы сейчас сидите. Ну конечно, по профессии он не бухгалтер и не кассир. На нем бархатная тужурка, белый бант вместо галстука-самовяза. Вероятно, он имеет какое-то отношение к искусству,— может быть, рядовой литератор, газетчик, может быть, отнюдь не знаменитый поэт. Но это не «учитель жизни», которого надо слушать без возражений.

Он не «свой в доску», но абсолютно свой как человек. Что-то мы о нем даже слышали. У него, говорят, неплохо «подвязан язык», и порой он говорит неглупые вещи. Ну-ка, послушаем...

И вот просто, абсолютно просто, начав с самых обыкновенных и живых слов, если цитируя, то цитируя только хорошо всем известных писателей и поэтов и вовсе при этом не убивая эрудицией обыкновенного рядового слушателя, человек начинает говорить о том, что именно он думает вот по такому-то поводу.



— Мне надо было найти для своих выступлений какой-то иной образ...

Это вовсе не сухой доклад на заданную тему. И разговор может быть о том же самом, о чем сообщалось в газете, но совсем не так, как об этом там написано. Материал освещается им с какой-то другой, неожиданной стороны. Вы, может быть, с ним и не согласны. Но вы начинаете понимать, что для того, чтобы возразить, вам надо самому както подумать об этом. Ему не крикнешь — не так, неверно! Этот человек на эстраде — не болтун. Им собраны какие-то доказательства, которые он может пустить в ход. У вас возникает контакт с разговаривающим с эстрады человеком. Это уже не «гастроль артиста». Это беседа, беседа советских людей на тему, волнующую обоих. Это спор. Это разговор равных.







И вы вдруг забываете, что это происходит в эстрадном концерте, где, собственно, многие поднятые этим человеком вопросы час назад вам показались бы неуместными. Нет, нет, это вовсе не важно, что до него на эстраде пели какие-то романсы, а после его беседы с вами опять будут песни и пляски. У него, у этого человека, очевидно, особый жанр. Он имеет на это право.

Из всего вышесказанного вовсе не значит, что именно мне вот так и удалось найти такой образ и работать именно так, как я вам рассказываю. Но это тот план и те предпосылки, с которыми я строю свои фельетоны и которые определяют форму их актерского исполнения с эстрады.

Несколько лет назад писатель Всеволод Вишневский написал в статье о моей работе:

«Большевистская... тема, которую берет Смирнов-Сокольский, должна захватить сегодня полк красноармейцев, завтра — галошниц «Красного треугольника», послезавтра — конференцию инженеров».

На самом деле вопрос обстоит даже сложнее. Передо мною сегодня сразу в зрительном зале сидят и красноармейцы, и галошницы, и инженеры. Они разны и по степени образования, и по пониманию, и по вкусам. И с каждым из них — единовременно — я должен найти общий язык. И каждого захватить своей большевистской темой.

Насколько и в какой мере это мне удается, судить, уж конечно, не мне...

1956—1957

МИШКА, ВЕРТИ!

Поверьте, дорогие товарищи, что, если бы любому из вас предоставить возможность выйти вот сюда, на эстраду, посмотреть на публику, окинуть взором зрительный зал, вы могли бы убедиться лично, какая, в общем, грустная и совершенно безотрадная картина расстилается у меня перед глазами.

Лица у вас у всех злые, сосредоточенно скучные, на лбу надпись: «Пришел к занятому человеку — уходи».

И черт его знает, русского человека! Вот на службе, дома — весел, жизнерадостен. В театр пришел — каюк. На лице — мировая скорбь, нос прямо вместе с пальто у гардеробщика вешает, и тут ему хоть на пупе вертись — все равно скажет: «Не то все это, не то... Надо то, а не это...»

Из артистов вообще меньше Шаляпина, Федора Иваныча, решительно никого признавать не желают.

У нас недавно в цирке, например, слоны дрессированные выступали, так публика прямо наперед заявляла: «Конечно, говорит, слоны, может, и замечательные, но до Шаляпина, Федора Иваныча, им никогда не допрыгнуть... Не то все это, не то...»

Но что говорить, трудная наша работа!..

Верьте слову, я сам недавно в «Вечерке» рецензию о звуковой кинокартине читал, так там прямо написано. Засняли, говорят, в колхозе тарахтенье трактора, шорох косы, хрюканье свиньи, мычанье коровы и ряд других звуков, не имеющих никакого значения. Понимаете, товарищи? Корова у них мычит — позор, не могли корову что-нибудь дельное мычать заставить, срамота.

Стареем, наверное, братцы, стареем. Фыркать начали. Прежде вас и рассмешить легче было. Помню, например, у Аркадия Аверченко был такой рассказ о том, как однажды в кинематографе пьяный механик Мишка пустил ленту «Жизнь человеческая» наоборот, с конца. И вот, понимаете, на экране показалось сначала кладбище. Приходят могильщики, пятясь задом, как раки. Вырывают из могилы гроб, несут его на квартиру, ста-

вят на стол; вынимают из гроба покойника, кладут на кровать. Покойник оживает, начинает быстро поправляться. К нему по временам, тоже задом, приходит доктор, садится около кровати и с сожалением отдает ему обратно то пятерку, то десятку,— очевидно, деньги за лечение. Покойник выздоравливает, садится к столу и начинает изо рта таскать куски цыпленка, который на тарелке превращается в целого и оживает. Человек постепенно молодеет, развенчивается с женой, становится гимназистом, мальчиком, наконец грудным младенцем, который уже под конец где-то в родильном приюте проделывает свой последний решительный трюк, рассказывать о котором не совсем уместно.

Вот, собственно, и все. Жизнь человеческая промелькнула перед нами наоборот, с конца...

Жизнь наша, к счастью, не похожа на прежнюю.

Лента гигантского кинематографа, называемого советским бытием, двигается необычно быстро и только вперед. Миллионы советских Мишек, трезвых и бодрых,— ударная бригада мирового пролетариата — крутят ручку этого кинематографа. Кто же тут может мечтать о прошлом?

Разве только действительно какие-нибудь эмигрантские Аверченки или местные недодавленные ужи, о которых все время напоминает Горький.

Впрочем, а что если... А давайте правда помечтаем. Был же на днях в Москве такой случай — в «Вечерке» написано — входит гражданин в вагон трамвая, подает кондуктору червонец: «Будьте любезны, говорит, сдачи...» А кондуктор, то ли человек нервный, то ли ему червонец не понравился, разворачивается к этому пассажиру и по морде — хряп... И сидит теперь этот пассажир, может быть, дома и, как человек культурный, мечтает: «Ах, хорошо бы повернуть все обратно... Хорошо бы не он меня, а я ему по сопатке — раз...» Культура же, товарищи!.. Или в Иваново-Вознесенске молодой рабочий — у него еще зубной порошок на губах не обсох — работать не желает. «Надоели, говорит, вы мне с вашей Советской властью!..» Его старый рабочий стыдит: «Сукин ты, говорит, сын,— в девятнадцатом году вошь тебя не кусала!» — «А откуда, говорит, я про вашу вошь знаю...»

А ну давайте, товарищи, тогда позовем старого механика Мишку. Ну-ка, Мишка, закрути ты нам ленту советской жизни назад, а ну посмотрим, что с этого будет...

Внимание, картина начинается прямо с последней части. На экране конец 1931 года, четырнадцатого года Советской власти.

Знакомая сводка побед-достижений.

Готовые результаты ударничества — человеческих и нечеловеческих напряжений.

Но вдруг — что это?.. Смотрите, смотрите: с дома Центрального телеграфа на Тверской рабочие снимают крышу, разбирают верхний этаж, нижний, следующий...

На окраинах рабочие лихорадочно переезжают из новых прекрасных домов в какие-то жалкие подвалы и лачуги. Они ломают эти новые дома, вырывают фундамент — сравнивают его с землей.

Строительство на обратном ходу...

Ломают фабрики, заводы, университеты...

Строят только десяток церквей. Красные ворота да памятник Минину и Пожарскому задом наперед волокут на старое место.

Все двигается обратно вообще... С заводов, фабрик вывозят станки, машины, везут в порт, грузят на иностранные пароходы и отправляют обратно за границу. Трактора и комбайны убирают с колхозных полей. Темпы стихают. Тележка социализма едет назад. На замедленном ходу в нее вскакивают на поворотах оппортунисты, нытики, маловеры...

Откуда-то из-за угла, пятясь задом, вылезают на свет божий обезличка, уравниловка, безработица, множество других грозных, но изжитых ныне вещей.

И вот — ничего не было. Турксиба не было. Днепростроя не было. Кузбасса не было...

Дальше, Мишка, дальше!

Все двигается обратно. Этого стремительного движения не заметно только на репертуаре московского Большого театра, который, как известно, не двигается ни вперед, ни назад. Да кроме того, совершенно незаметно, чтобы японские войска собирались уходить обратно из захваченного ими Китая...

Дом Союзов. Процесс вредителей Промпартии на обратном ходу. Смотрите, как слова раскаяния лезут в рот профессору Осадчему, слезы обратно вкатываются в орбиты его старческих глаз. Для интервенции назначены сроки, планы, розданы портфели министрам.

Крути, Мишка, крути дальше, голубчик! Через какие страшные этапы шагала наша республика! Это ведь было так недавно, и кажется, что так давно!..

Шуршит лента, развертывается обратным ходом. Вот нэп. Его сопровождает жирное, пьяное чудовище обывательского благополучия. На магазины вскакивают вывески с фамилиями каких-то частных людей. Впрочем, фамилий немного. Больше всего было таких таинственных названий: «Свой труд», «Семейное дело», «Артель ювелиров», «Трудовые брильянты».

С севера приходят целые эшелоны с какими-то странными людьми. Эшелоны двигаются задом. Из них задом вылезают люди, одетые в арестантские халаты. Но что это — они переодеваются? Сбрасывают с себя арестантские халаты и надевают новенькие костюмчики? Полнеют, обрастают жирком... Что это за люди ходят меж ними и раздают им деньги? Боже мой, фининспекторы. Наши фининспекторы! Они ходят и раздают им обратно налоги.

Мишка, Мишка, этого не может быть! Не может быть даже на экране, даже в мечтах. Ты не знаешь нашего фининспектора. Даже тогда, когда кажется нам, что он отдает обратно, это значит: он все равно берет.

А о чем это читает Сокольский в Мюзик-холле? Зайдем послушаем.

— Захожу я, братишки, в одну квартиру, смотрю — квартира готова. Кухня готова. Плита готова. Ванная готова, убор... самого необходимого-то и нет. Как же так, спрашиваю. «А тут, говорят, зачем? Квартира же строилась для нэпмана?» — Ну, я говорю, для нэпмана.— «А нэпман кто? Не трудящийся?» — Ну, я говорю, не трудящийся.— «Ну, а не трудящийся да не ест, а раз не ест, о чем вы тут разговариваете, я не понимаю...»

Анекдот? И, смотрите, рецензенты ругают Сокольского за этот анекдот. Но это была сущая правда. В Баку действительно выстроен дом, в котором о канализации и водопроводе забыли. В конце концов, я делал то, чем сейчас совершенно правильно занимается «Вечерняя Москва». Она одна в то время, когда поэт Жаров бил себя кулаками в грудь, доказывая, что в Москве будет Венеция, с каналами, гондолами, серенадами,— она одна напоминает: а в домах у вас грязь — в любой московской квартире, если заснуть покрепче, клопы ногу откусят начисто; а в столовых иногда суп такой, что ежели им на пол капнуть, полы сгниют...

А кто эти вот люди, которые, по мере того как разматывается лента, становятся все более и более знаменитыми? Писатели. Малышкин, Пантелеймон Романов, Фридлянд. Их слава растет только на обратном ходу. И вот рабочие берут их книги, кладут их обратно в машины, буквы сами соскакивают с бумаги, лезут обратно в ящики, и чистые, неиспорченные листы бумаги растут штабелями около магазинов Госиздата.

Мишка, Мишка... Вот, наконец, производство, которое на обратном ходу гораздо полезнее, чем тогда, когда лента двигается нормально.

Сколько дорог было пройдено! Борьба с бюрократизмом, расхлябанностью, растратами...

А борьба за качество продукции? Еще до сих пор в такой простой вещи, как выпечка хлеба, на вашу жалобу: «Что это? Смотрите, в хлебе тряпка запечена»,— вам совершенно спокойно отвечают: «А вам что, за такую цену в хлеб костюм английского шевиота запечь, что ли?..»

Качество, Мишка, качество! Учиться надо. Не только на иностранных специалистов надеяться, самим специалистами стать... У писателя Лескова мужик блоху подковал. Так вот, запомните: блоху подковать легко, вот лошадь подковать — этому учиться нужно.

Шуршит лента, разматываясь обратным ходом. На экране воскресают героические годы военного коммунизма. Республика

в кольце. Из Черного моря задом вылезают полчища Деникина и задом стремительно подлетают к Орлу. Красная Армия тает как воск. Это на обратном ходу, Мишка. На самом деле она росла стихийно, а белогвардейцы драпали от Орла так стремительно, что пули, выпущенные из винтовок, не успевали догонять «доблестных» защитников собственности господина Рябушинского.

Призрачною жизнью жили тогда обыватели республики. Все были миллионерами. Коробка спичек стоила полтора миллиарда, нищему подавали миллион. Смотрите, вот, например, печка-«буржуйка», самый прожорливый спутник этого времени. Около нее сидит сумрачный, завернутый в драную шубу обыватель и на обратном ходу ленты уже не кладет в печку, а вынимает из нее топливо. Но какое топливо, Мишка! Он вынимает из жерла толстые фолианты классиков, мебель красного дерева вылезает из печки, а по всем комнатам протянулись черные трубы, и на сгибах у них висят ведерочки, в которые капают слезы этих гадов. А что ели, что ели! Помните — пирожки из селедочных головок, шоколад из подсолнухов?.. Не было такой вещи, которой не смог бы съесть гражданин в те годы: слона — слона, верблюда — верблюда. В одном доме пропускали через мясорубку обыкновенные венские стулья, делали котлеты и ели. И голодные, вшивые шли на фронт и голыми руками били генералов!

Мы были молоды, Мишка! Ах, как мы были молоды! Поезда тогда опаздывали не на час, не на два, как теперь, и еще по этому поводу столько шума... Я помню — от Воронежа до Москвы поезд опоздал на восемь месяцев, и на нем ехало столько народу, сколько теперь не уместится в Доме правительства. А на остановках спрашивали: «Почему поезд остановился?» — «Паровоз меняют».— «А на что меняют, на муку?»

Мы были молоды! На Украину задом пробирается Нестор Иванович Махно. Замелькали украинские «перевороты». Люди брильянты прятали в животе, за ними часовой ходил и ждал, пока брильянты на свет появятся! Золотые часы во рту носили! Идет, бывало, такой человек, в носу у него брильянты торчат, во рту часы тикают, в животе золотые десятки позванивают. Банк государственный, а не человек! Разговорчики были: «Товарищи, триста лет помои на голову лили,— пора и рот открыть», «Отдай шубу, сука, поносила недельку, дай другому поносить».

Мелькают события в обратном порядке. Большевики уходят в подполье. На шею рабочего вскакивает господин фабрикант, на шею крестьянина — помещик. ГПУ — верный страж революции — открылось 6 февраля 1922 года, и с того времени не закрывалось даже на обеденные перерывы. Вот и его нет. Дом страхового общества «Россия» — на Лубянке — свободен. Задом наперед влетает на минуточку в Зимний дворец А. Эф. Керенский. Временное правительство. Дантисты, изображающие Дантонов. И вот Ленин — великий Ленин уезжает из России...

Довольно, Мишка! Останови проклятую машину! Мы знаем, что было дальше.

Вперед! Колесо революции не имеет, к счастью, обратного хода. Назад его можно повернуть только в фельетоне, и не бесполезно. Нашей большевистской Родине — не стыдно оглянуться. У нас великое прошлое, светлое будущее и замечательное настоящее!

Нас ли смущает то, что у нас и теперь иногда не хватает того, другого, не заладилось третье... Нам, шагнувшим через разруху девятнадцатого года, через голод Поволжья! Мы знаем — и теперь,— что в аптеках, например, продаются сложные химические составы от насекомых, изобретены невероятно гениальные порошки против них, а вот простейшего и вернейшего средства от насекомых — мыла — в них нет. Мы знаем, почему нет!.. К концу пятилетки новые заводы возвратят миллиарды, затраченные на их постройку, гиганты вернут вложенный в них капитал, и капитал этот будет — мыло, керосин, лампы, машины, продукты...

Это не рай в небесах, не поповские сказки о загробном блаженстве — это будет через год, через два — это наше завтра... Вперед, Мишка,— всегда вперед!

И мое глупое сердце старого балаганщика бьется одинаково с твоим, ибо мы не только верим в это, мы ЗНАЕМ!

Товарищи! Фельетон кончен. По старой театральной традиции именно здесь, в этом месте, должны зазвучать ваши аплодисменты исполнителю. Ваши аплодисменты — это самое дорогое, что есть у артиста. Ради ваших аплодисментов сюда, по эту сторону рампы, он приносит лучшее, что имеет,— огонь своего сердца. Но сегодняшние ваши аплодисменты я хотел бы отдать тем, кто заслужил громчайшее одобрение всей страны. Я говорю о лучших из лучших. О героях, награжденных орденами Ленина и Красного Знамени. Об ударниках, об энтузиастах строительства, имена которых должна знать страна. Рабочий, инженер — им отдадим сегодня ваши аплодисменты! Именно ИМ — сегодня, завтра, всегда — наше настоящее, громкое браво! *

1931

ДОКЛАД КЕРЕНСКОГО ОБ СССР

Киностенограмма

Одна провинциальная газета окончательно укрепила мое неверие в чудеса. Рассказывают, что редакция ее долгое время уверяла своих читателей, что в Северном Ледовитом океане появилась якобы такая рыба-пила. Причем эта рыба-пила была

* На первых исполнениях фельетона в Мюзик-холле опускался занавес с фотопортретами ударников и с колосников и балконов в зал сбрасывались листовки с такими же портретами.— *Ред.*



— Нет уж, Александр Федорович, лучше я с вами отсюда поговорю...

настолько грандиозных размеров, что когда в нее с парохода бросили гарпун с канатом, так эта рыба-пила якобы таскала за собой пароход по всему белому свету. Такая это была большая рыба-пила... Ну а когда дело выяснилось, оказалось, что чуда-то в этом вовсе никакого и не было. Оказалось, что это вовсе не рыба-пила, а... пила вся редакция этой газеты в полном составе две недели беспробудно, прежде чем это сообщение напечатала.

Однако кое-какие чудеса у нас все-таки существуют. В Тамбове, например, в начале революции появился такой человек, который вдруг начал кричать окунем. Конечно, по тому времени тамбовские власти его тут же арестовали. Но чудо, во всяком случае, было уже налицо.

Но самым большим чудом, самой большой чудасией было, по-моему, то, что у нас некий Александр Федорович Керенский какое-то время кем-то считался народным героем, пока не разобрались, что герой-то этот всего-навсего только окунем кричать и умел.

Не стоило бы о нем вспоминать вообще, если бы не так давно на социалистической фракции французского парламента в Париже этот самый человек-окунь, вместе с Пал Николаевичем Милюковым, не вздумал бы прочитать целый доклад о нашей Советской Республике.

Вот именно этот доклад я и попробую передать вам. Как вы сами, вероятно, поймете, лично у меня не хватило бы ни таких слов, ни таких выражений, которые были у «незабвенного» Александра Федоровича Керенского. Вот почему я, не справившись единолично с этой задачей, призвал на помощь кино и, значит, вместе с этим «великим немым» попробую передать речь этого «великого разговорника»...

Картина, которую я покажу вам, конечно, значительно слабее тех картин, которые вам показывали наши режиссеры,— это вполне понятно: я, вероятно, в миллион раз менее талантлив, чем они, но меня утешает, что и обошлась она государству примерно во столько же раз дешевле... Дайте мне экран, свет, картину *...

Вначале идет надпись, как во всякой уважающей себя картине. Обычно это лучшее, что удается нашим кинорежиссерам вообще.

(На экране титр: Доклад А. Ф. Керенского об СССР.)

Говорил, конечно, сам Александр Федорович Керенский — бывший верховный главнокомандующий, бывший председатель совета министров и вообще, к сожалению, бывший у нас...

---

* Чтение фельетона сопровождалось демонстрацией специально подготовленного фильма, в начале которого возникали документальные кадры, юмористически иллюстрировавшие то, о чем говорил фельетонист. В дальнейшем он вступал в общение с появлявшимся на экране Керенским (в роли Керенского был снят сам соответственно загримированный Смирнов-Сокольский). Кино тогда еще было немым, и реплики Керенского давались в виде надписей на экране.— *Ред.*

(*На экране* Петрушка.)

До сих пор за границей он считается крупным политическим оратором.

(*На экране* граммофон.)

Мы сами помним, как он замечательно умел говорить.

(*На экране* балалайка.)

Парламентская речь его была полна содержания.

(*На экране* льется вода в ведро.)

Пал Николаевич Милюков, полный горячей любви к дорогой матери-России, ему только поддакивал.

(*На экране* лает собака.)

— Все сведения, которые я сообщаю вам,— говорил Александр Федорович,— нами собраны из самых достоверных источников.

(*На экране* две старушки-сплетницы.)

В нашем распоряжении имеется ряд подлинных документов, дискредитирующих деятельность большевистского Коминтерна за границей.

(*На экране* дерево липа.)

Много правды поведал нам бывший генеральный советник большевистского посольства, перешедший на нашу сторону, господин Беседовский, оказавшийся исключительно благородным человеком по отношению к своей родине.

(*На экране* свинья.)

Догорает страна. Тихо дымятся развалины бывшего государства Российского.

(*На экране* трубы заводов дымят.)

Транспорт разрушен, поезда останавливаются...

(*На экране* вокзал, останавливается поезд.)

Крестьяне забыли кормилицу-землю, бросили пахать и катаются на отобранных у буржуазии автомобилях.

(*На экране* тракторы в работе.)

Незасеянные поля, лишенные какой бы то ни было растительности, представляют из себя грустную, незабываемую картину...

(*На экране* плешивая голова.)

Лихой разбойничий атаман Стенька Разин стоит во главе так называемого правительства.

(*На экране* портрет М. И. Калинина.)

Хозяйство разрушено. Некормленые лошади, брошенные своими владельцами, дикими табунами носятся по улицам города.

(*На экране* бегут спортсмены.)

Тяжелое бремя взвалили на себя граждане так называемой Советской Республики. Непосильную ношу несут они порой на своих слабых плечах — горькую.

(*На экране* приезд Горького в Москву.)

Среди интеллигенции нередки случаи массового помешательства. Люди сходят с ума.

(*На экране* танцуют фокстрот.)

Граждане проливают горькие слезы о блистательном прошлом.

(*На экране* ребенок плачет.)

Проливают слезы и молодые, проливают слезу и старые.

(*На экране* портрет Горького.)

Страна обеднела, люди ходят разутые, раздетые, им нечем прикрыть наготу.

(*На экране* гёрлс в Мюзик-холле.)

Вымерла Москва, жутко и пустынно на улицах некогда шумного большого города...

(*На экране* многолюдная улица Москвы.)

Большевики разбили все, что было для нас самое дорогое в этой стране.

(*На экране* разбивается горшок.)

Времена Ивана Грозного возродились. Людей пытают и мучают средневековыми пытками.

(*На экране* люди слушают радио.)

Население грабят прямо на улицах. «Кошелек или жизнь!» — слышится из уст разбойников.

(*На экране* милиционер штрафует.)

По ночам можно услыхать, как несчастные жертвы дико вопят о помощи.

(*На экране* певица поет цыганщину.)

Некоторые граждане ходят по улицам в странных одеждах.

(*На экране* голый младенец.)

Иные от ужаса озверели и бросаются друг на друга, как дикари.

(*На экране* парочка целуется.)

Иногда доходят до крайности, бросаются с головой в омут, идут на каторжные работы и приковывают себя к тачке.

(*На экране* молодые записываются в загсе.)

Предчувствуя грозный час расплаты, люди длинными очередями спешат покаяться перед богом в своих прегрешениях.

(*На экране* очередь к фининспектору.)

Все разговоры о том, что страна приближается к социализму, разумеется, чепуха. Разбогатевшие частники нагло катаются в роскошных экипажах по городу.

(*На экране* «скорая помощь».)

И в то время, когда все культурные нации готовят помощь этой несчастной стране...

(*На экране* орудие, наведенное на публику.)

когда сами большевики робко, на коленях готовы умолять о пощаде,

(*На экране* красноармеец на страже.)

ибо им неоткуда ждать поддержки и не на кого надеяться,

(*На экране* части Красной Армии, Буденный, Ворошилов.)

Литвинов идет на все уступки.

(*На экране* фига.)

И я верю, что белую эмиграцию ждет светлое будущее.

(*На экране* кладбище.)

Так говорил Александр Федорович Керенский. Золотое содержание его мудрого доклада докатилось до нас, распространяя тонкий аромат славной политической деятельности этого великого человека.

(*На экране* ассенизационный обоз.)

Парламент перешел к очередным делам, рассматривая бюджетную смету своего государства.

(*На экране* рваные штаны.)

Некоторые из членов высокого собрания мирно разошлись по домам.

(*На экране* стадо баранов.)

А Александр Федорович продолжал говорить. «На тысячи ладов тянул, переливался, то нежно он ослабевал, то томной вдалеке свирелью раздавался. Затихли ветерки, замолкли птичек хоры и прилегли стада...»

(*На экране* возникает Керенский. Его реплики даются титрами.)

Титр: Какие стада? Вы это, собственно, о ком?..

Да ни о ком, Александр Федорович, просто так, басню Крылова вспомнил. «Осел и соловей».

Титр: Значит, по-вашему, я...

— Э, нет, Александр Федорович... Соловей — это я. Вы же первый меня с экрана увидели, а у Крылова басня так прямо и начинается: «Осел увидел соловья»...

Титр: Устал я, передайте мне стул...

— Стул могу, Александр Федорович. Вот если бы вы у меня галош попросили, так галош у нас действительно маловато, а стульев — пожалуйста, сколько угодно, хоть дюжину (передает настоящий стул на экран — и возникает стул на экране).

Титр: Вы говорите, галош нет, значит, большевики действительно погубили Россию...

— Да нет, Александр Федорович. Россию они не погубили. Вот, может, галоши от них действительно пострадали... У нас, знаете, с одежей вообще туговато: и галош мало, и штанов нет... Я даже в Москвошвей проект такой подал, чтоб, значит, по всем магазинам не шататься — в одном галош нет, в другом пиджаков нет,— выстроить лучше сразу один большой магазин универсальный, зайдешь — сразу ни того, ни другого нет. Очень удобно, Александр Федорович... Александр Федорович, вы не обижайтесь — старый анекдот. Дорогой мой, только говорить не надо... Не надо речей, Александр Федорович...

Титр: Родина больна...

(Сокольский забегает за экран и тоже появляется на экране, уже заснятым.)

— Александр Федорович, я же вас просил, дорогой. Вы же меня подводите, вы же нашей публики не знаете, она же у нас

при докладах засыпает вся моментально, мне же фельетон кончать не перед кем будет. И остаться с вами не могу. В зале публика сидит — ударные бригады, общественность. Скажут: «Сокольский — в объятиях классового врага, сращивание с частником». Вам-то наплевать, а мне хлопот не обобраться. Нет уж, Александр Федорович, лучше я с вами отсюда поговорю, мне здесь гораздо удобней. (Убегает с экрана на сцену). Лезть за мной не надо, Александр Федорович, куда же вы?..

Титр: Я предсказываю, что большевики продержатся только до субботы...

— Эх, Александр Федорович, они же хитрые. Они, как об этом услыхали, и субботу и воскресенье отменили, на непрерывку перешли. Пятилетку и ту в четыре года справлять хотят, пятый — выходным объявили... Тринадцать лет этой субботы дожидаетесь...

Титр: Производительность некоторых ваших заводов понизилась...

— Ну, это кое-где руководители были виноваты. Они все время друг друга обследовали — выясняли, почему производительность понижается. Работать некогда было. Только сейчас догадались, что причина именно в обследованиях и заключается. Говорят, комиссию назначили обследовать, почему обследованиями занимались. Поправятся, Александр Федорович!

Титр: Вы должны эту совдепию ненавидеть.

— Да нет, Александр Федорович. Наоборот, у нас любят ее...

Титр: За что же?..

— Да ведь как вам сказать... Ежели рассуждать серьезно — помните ли вы, Александр Федорович, в октябре семнадцатого года подул ветерок, ветер, который превратился в бурю...

(*На экране* ветер сметает все и вся. Буря. Возникают документальные кадры новостроек.)

— ...в бурю, от которой полетели вы, Александр Федорович, а вместе с вами все те, которые действительно любили свою родину только за то, что в ней можно было жрать, спать и благодушествовать у сытого казенного пирога... Полетели вместе с вами толстозадые генералы, сопливые поручики, политические болтуны, толстосумы морозовы, митьки рубинштейны... Вы — жалкий паяц, эмигрантская петрушка, смеющая говорить от лица народа,— вы думаете, что душа этого народа действительно в паре новых галош? У нас многого нет, многого не хватает — мы знаем... Но мы любим эту страну, любим за то, что она сама, как буря, несется вперед, любим за стройку, за неповторимые дни, за суровую надпись на суровом железобетоне — вперед, вперед и чтоб больше назад никогда не податься!..

1930

КРУГОМ ШЕСТНАДЦАТЬ

Кинофельетон

I

Сразу же после сообщения конферансье о выступлении Смирнова-Сокольского гаснет свет и вспыхивает экран:

Титр: А Сокольского-то в театре и нет...

(*На экране* бурное объяснение конферансье А. А. Грилля с помрежем. На лицах — паника.)

Титр: Товарищ Грилль, что же делать?.. Прорыв...

(*На экране* Грилль гонит помрежа разыскивать Сокольского. Помреж убегает, возникает подъезд Мюзик-холла.)

Титр: На ликвидацию прорыва.

(Из подъезда выскакивает ватага билетеров, разбегаются в разные стороны. Помреж бежит тоже. Грилль звонит по телефону. Главный кассир снимает трубку, слушает.)

Титр: Чистейший вид оппортунизма.

(Кассир у телефонной трубки: от ужаса у него встают дыбом волосы. Помреж бежит по улице на розыски.)

Титр: А Сокольский, оказывается, по дороге задумался...

(Памятник Гоголю. Наплыв на Сокольского, стоящего в раздумье около памятника. Подходят две обывательницы-старухи. Рассматривают Сокольского.)

Титр: Как ты думаешь... Просто он остановился или зачем-нибудь в очередь встал?

(Становятся в очередь сзади Сокольского.)

Титр: А Сокольский раздумывал о том, что...

(Памятник Гоголю. Книга Гоголя. Наплыв на дремлющего Сокольского. Наплыв на страницу книги «Мертвые души».)

Титр: Мертвые души найдутся и теперь...

(Кадр из кинохроники: папа Римский с епископом благословляют.)

Титр: Заколдованное место.

(Кадр из кинохроники: очередь у магазина Центроспирт.)

Титр: Страшная месть.

(Человек спрыгивает с трамвая. Его штрафует милиционер.)

Титр: Пропавшая грамота.

(Газета с заголовком: «Вандервельде вынужден признать успехи СССР». Наплыв на заголовок: «Форвертс» не печатает статью Вандервельде».)

Титр: Обычаи значительного лица были величественны чрезвычайно.

(М. И. Калинин, окруженный деревенскими ребятишками.)

Титр: Записки сумасшедшего.

(Расписание поездов. Наплыв на доску с надписью: «Поезд № 7 опаздывает на 8 часов».)

Титр: Старосветские помещики.

(Детишки в яслях сидят на горшочках.)

Титр: Дама просто приятная.

(Корова в совхозе.)

Титр: Дама, которая сейчас действительно приятна во всех отношениях.

(Свинья с поросятами.)

Титр: Страшное чудовище Вий.

(Портрет пианиста и композитора Дмитрия Покрасса.)

Титр: Время шло... Намечались уже советские Чичиковы, Хлестаковы, Держиморды, Ляпкины-Тяпкины и т. д. Но в это время...

(Бегущий по улице помреж Грилль в отчаянии держится за голову. Сокольский в задумчивости у памятника. Около него очередь. Подбегает помреж. Расталкивает Сокольского. Оба убегают. Стоит мотоцикл. Шофер слез. Подбегают Сокольский с помрежем. Садятся, оглядываясь по сторонам.)

Титр: «Вечерняя Москва»: «В автопарке МКХ зарегистрированы случаи краж не только частей, резины и пр., но и целых колес от автобусов».

(Сокольский с помрежем едут и подъезжают к Мюзик-холлу, вбегают в подъезд. Грилль у занавеса. Вбегают Сокольский с помрежем. Сокольский спешно раздевается, приготовляется, отдергивает занавес.)

Свет. Сокольский на сцене.

II

— Вот так, товарищи, пройдешь иной раз по Арбату, посмотришь на памятник Гоголю и подумаешь: а ведь действительно был великий писатель... Вы, конечно, понимаете, что я про Николая Васильевича Гоголя говорю, вы не перепутайте. Есть еще Анатолий Васильевич — это совсем другой Гоголь. Наш. Современный. Ну а современная литература вообще, по-моему, переживает в настоящее время кризис. Подумать только, сколько ежедневных печатных произведений на свет появляется, а что в них заворачивать, сразу и не придумаешь.

В некоторых, особливо кооперативных, магазинах художественная литература эта лежит на прилавке буквально безо всякого движения. Не проникает, так сказать, в массы.

Или напишет, например, молодой писатель повесть, посвященную, скажем, кампании за качество продукции. Ан, пока там эта повесть печатается, набирается — кампания эта, глядишь, закончилась и все разговоры не только о качестве, но и о самой продукции становятся явно несовременными.

Века пройдут, а жив будет Гоголь, Николай Васильевич. И заметьте себе: «Цемента» не написал, «Рельсу гудят» не его сочинение, а иную строчку возьмешь — как сегодня про нас написано. И разве не про стремительность наших большевистских темпов говорят эти знаменитые строчки:

«Эх, тройка! птица-тройка, кто тебя выдумал?.. кони вихрем, спицы в колесах смешались в один гладкий круг... и вот она понеслась, понеслась!..»

И в одном только ошибся классик. Не неведомая сила и не тройка (какая там, к черту, тройка!) подхватила тебя на крыло к себе, и несутся навстречу не купцы на облучках, не лес с темными строями елей да сосен, а летят трактора, Днепрострои, Магнитострои.

Возникает страна, новая, чудесная, не похожая на старую, гоголевскую Русь. Летит навстречу и дорога, но какая дорога! Асфальтовая, черт ее побери, дорога!

Мудрено ли, что, как у Гоголя, вскрикнет в ужасе остановившийся пешеход-обыватель, перекрестит себе лоб по старинке и промолвит в горести: «Несутся, сволочи, а папирос нету. Социалистические города разводят, а копченой колбасы достать невозможно. На кой дьявол мне железная дорога Турксиб, у черта на куличках, когда у меня, извиняюсь, желтых ботинок нету. Вы выдайте мне пару туфель-джимми, дабы я мог шагать в ногу. А так куды мне торопиться. Вон я единственную вещь задумал коллекционировать — разменную монету серебряную, так мне и того не позволили. К пяти годам приговаривают. Я говорю: «Товарищ судья, разрешите мне предложить вам встречный промфинплан. Давайте мы эту пятилетку проведем в два года». Так рази ж послушали! Все только о трудящихся думают. Со мной так даже Льва Николаевича Толстого перещеголяли. Тот «я никого не ем» проповедовал. А для меня уж «я ничего не ем» выдумали. Задавили, сволочи, интеллигентного человека...»

Смеетесь? А над кем смеетесь? Кто, спрашивается, все эти поганые анекдоты выдумал?.. Думаете, не знаем? Знаем! Думаете, боимся? Не боимся!

Велик путь — мало ли дряни попадется еще на дороге. Прохожий этот даже не человек в футляре — это футляр без человека. Это старый российский Таракан Иванович вылез из щели и пошевеливает усами. Это еще гоголевские перепеченки, неуважайкорыта, сквозняки-дмухановские болтаются под ногами. Против них есть чудесное средство — смех. Смех над головотяпством, невежеством, бескультурьем, которого еще много, но которое все равно, как гоголевский прохожий, останется далеко позади... Припомните только, какие чисто тараканьи пробки пришлось прошибать товарищу Орджоникидзе при снятии бандероли с папиросной коробки. Это экономило несколько миллионов, но бюрократические тараканы прямо запищали от боли.

— Как, бандероль сняли? В Америке — бандероль, в Германии — бандероль. Как же мы-то будем без бандероли?

Закипела война, разгорелась настоящая драма.

Акцизники защищали эту бандероль, как будто она им папа или мама...

Вопрос довели до Совнаркома, чуть друг друга не разорвали на части.

— И что же,— говорит товарищ Орджоникидзе,— сняли бандероль, и ни малейшего вреда для Советской власти.

А ведь этих бандеролей — пропасть (прочтите у Михаила Кольцова), наши колхозники стонут от одного только анкетного ада.

Из города беспрерывно запрашивают «как вы едите, как вы спите, да как вы опорожняетесь, а сколько это выходит на навозочасы, а сколько на корово-декады».

Над этим уж стыдно смеяться, но в Пензе, например, колхозники не знали, что делать — продолжать ли им посев ржи и проса

иль отвечать на анкету Госплана, в которой было точно тринадцать страниц и сто пятьдесят два вопроса.

Есть, между прочим, такой анекдот — будто заведующий «Канатчиковой дачей» с самой серьезной миной

предложил для промфинплана своего учреждения лозунг: в этом году тысяча сумасшедших, а к концу пятилетки — семь с половиной.

Ну, если этот анекдот касается наших чиновников, то у меня он не вызывает особого удивления.

Лишили же в провинции одного гражданина голоса, поставив ему резолюцию: «Голос вам, гражданин, все равно не потребуется, потому что вы глухонемой от рождения».

Товарищ Орджоникидзе рассказывал, что в то время, как с японцами и англичанами мы давно договорились относительно рыбной ловли, моря и дна,

между двумя советскими городами, Ейском и Мариуполем, по вопросу, где кто должен ловить рыбу, происходит форменная вооруженная война.

Рыбаки ходят в море чуть ли не с пушками, лезут друг на друга в атаку, разбились на военные части.

Ну а рыба, конечно, плавает, она же беспартийная, она ж не обязана принимать участие...

И кроме того, она необразованная, она не кончила ни семилетки, ни вуза,

откуда ей знать, что рыбная ловля — это вообще когда на одном конце червяк, а на другом — председатель украинского Рыбаксоюза.

Вон и обследование столовых показало: мало того, что вместо обеда кое-где подается просто вонючее дрянцо,

обращение с посетителями такое, что в Макеевке, например, официанты даже в договоре о соревновании пункт поставили: обязуемся-де не бить посуду и не плевать посетителям в лицо.

Хамство, грязь, в кооперативах с распределением неразбериха, за которую следовало бы высечь.

Попадаются индивидумы, которые одних заборных книжек ухитряются получать на рыло по шесть с половиной тысяч.

Воровство, а в отчетах — «усушка», «утечка», «мыши поели», «на нас-де нет никакой вины...».

Ох, эти мыши! Хорошо, что наша республика не находится где-нибудь в Африке. Там, например, не мыши — слоны!

Представляете, что б это было! Одна надежда на львов и тигров, которые, кажется, продуктами не интересуются, потому что они людоеды!

Так что, может, хоть в Африке отчеты приняли бы такой характер, что вот, мол, продукты все целы, но заведующих спишите в убыток, потому что их тигры израсходовали на обеды.

Это не так глупо, как кажется. Теперь, когда снабжение рабочих — главный фактор, завоеванный индустрией нашей,

Троицкий консервный завод отправляет в Петропавловск для рабочих двадцать тысяч банок консервов под названием «Баранина с кашей».

Блюдо само по себе не ахти какое, но надо же считаться с суровым режимом.

Только вскрыли рабочие банки — смотрят, а там не баранина с кашей, а, как гласит протокол,— прямые бараньи кишки с их содержимым.

А баранины-то и нету, бараны-то, очевидно, остались в тресте.

А теперь вытащили их за ушко да на солнышко всех вместе...

К сожалению, не одни только наши головотяпы виновники этих прорывов.

Иногда и на честном рабочем теле появляются прыщи и нарывы.

Знакома вам такая картина: завод принимает вызов, торжественное заседание, выступают ораторы, клянутся выполнить пятилетку не в четыре года, а чуть ли не в год,

гремят оркестры, подписывают договор, присягают, чуть не молебен служат. И что же, проходит неделя, кривая прогулов растет,

появляется модное слово «текучесть», а «ударники» (к сожалению, и среди ударников тоже такие бывают!)

сами не только ни черта не делают, но еще и других на соревнование вызывают.

В результате план сорван, прорыв. Директор сваливает на объективные причины: «Знаете ли, победить их не в силе я...»

Ерунда, дорогие товарищи! В нашей стране объективных причин не бывает, каждая объективная причина имеет имя, отчество и фамилию.

А то начинают искать эту объективную причину, обследование на обследование наворачивают.

А объективная-то причина сидит за углом в пивной и вторую дюжину пива раскулачивает...

Какую силу надо иметь, каким богам ставить свечки, чтобы спихнуть таких людей с их печки!..

Тут могли бы помочь и писатели, но, как это ни жаль,

в то время, когда страна находится в величайшем напряжении, когда каждая строчка писателя должна помогать делать сталь,

когда Московский завод имени Ильича выпускает специальное воззвание к писателям — на помощь, приходите в цеха, станьте рядом,

когда по пьянству, прогулам — один только старый Демьян выпускает снаряд за снарядом,

писатели или спорят о психоанализах (честно говоря, не знаю, что это за штука), или пишут такие романы: дескать, «крупный партийный работник, возвращаясь с заседания, долго подглядывает в щелку, как моется его голая свояченица. Пораженный этим волшебным зрелищем, партийный работник спутывается с этой свояченицей, награждает ее ребенком, потом, разумеется, бросает и страниц триста подряд мучается, как собака, доказывая и ей и самому себе, что Карл Маркс к этому относится одобрительно».

Это, конечно, схематично, пересказывать все — слишком тяжелое бремя.

Черт его знает, может быть, это и замечательно, но ведь, дорогие товарищи, не время!

Нельзя, будучи поэтом и не заглядывая в заводские рабочие углы,

отписываться такими патетическими строчками: дескать, «Гремят лебедки, шипят котлы»...

Это, конечно, очень революционно и радостно, но если вы спросите об этом любого рабочего, предоставите речь ему,

он вам объяснит, что если лебедки гремят, значит, они не смазаны, если котлы шипят, значит, они испорчены, и радоваться тут решительно нечему...

Не то, дорогие товарищи, не то... Не мне это говорить вам. Страна переживает необычайный подъем, необычайное напряжение. Идет великий поход на старую деревянную Россию... и ах, какие у нас темпы, дорогие товарищи! Смотрите!

(На экране монтаж документальных кинокадров, начиная с тройки, сменяющейся бурным движением машин, тракторов, подвесных дорог, автомобилей, аэропланов, дирижаблей.)

Мчится вперед уже не гоголевская тройка — далеко ли уедешь на этом нехитром снаряде, что долотом сколотил расторопный ярославский мужик! Отошла тройка. Мчатся вперед автомобили, аэропланы, дирижабли — черт побери!.. Летит мимо все, что ни есть на земле, и все отстает и остается позади.

Эх, догнать бы, необходимо догнать всем, кто отстал,— и мне и вам. Догнать... Но на чем... Разве вот транспорт, старый железнодорожный товарищ — выручай!

(*На экране* идет поезд. *Титр:* Станция ПЕРЕРВА *. Паровоз останавливается, кладбище вагонов.)

Эх, подвел транспорт. Разве на таком догонишь? Расписание-то у него вроде поваренной книги. Рецепт вкусный, а кушанье... Отстаешь, дорогой товарищ, а еще транспорт. Подтянись, родимый, оправдай звание-то. Не то другие подтянут... А это кто?..

(*На экране* появляется «красный обоз».)

А, краснообозчики! Вот, пожалуй, кто довезет, вот с кем по дороге! Им как раз в то же место. Хлеб везут — великое дело делают! Братишка, остановись, захвати...

Титр: А тебе далече?..

— Да до конца пятилетки...

Титр: Ну, садись!

Сокольский, «входя» на экран:

— Вот спасибо, братишечка. Выручаешь! А я сейчас. Я вот только пальтишечко на ватке надену, калошки, зонтичек...

Титр: А к чему это?.. Погодка ведь ясная?..

— Мало ли что, дорогой, ясная... А вдруг ударит мороз. Как же тогда... Как бы чего не вышло!..

(*На экране* затемнение. Обоз скрывается. Нарастающее движение заводских автомобилей, тракторов, машин и т. п. Сокольский вновь выходит из-за экрана на эстраду.)

И никто вместо нас самих не довезет, никто не поможет, но не сдадут темпы, мчатся вперед... Есть еще порох в пороховницах! И пусть еще живы страшные гоголевские хари, еще выставляется изредка чье-нибудь свиное рыло, хрюкая и поводя очами,— все равно старой гоголевской Расее пришел конец. Хари останутся позади...

(*На экране* памятник Гоголю.)

И сам носатый классик уныло стоит на Арбате **, негодуя и дивясь долгой их славе...

1930

РАЗГОВОР ЧЕЛОВЕКА С СОБАКОЙ

Почти по Чехову

О весне, дорогие товарищи, лучше всего, по-моему, написал Пушкин.

Не помню, как это у него точно, но, кажется, так: весна, крестьянин, торжествуя, на дровнях обновляет путь... Правда, говорят, что у Пушкина это о зиме написано, что, дескать,— зима,

---

* Перерва — название полустанка на Московско-Курской железной дороге, где осенью 1930 года по недосмотру поездной бригады произошла серьезная авария. Этому случаю был посвящен и нашумевший в ту пору фельетон Демьяна Бедного «Перерва».— *Ред.*

** Имеется в виду андреевский памятник Н. В. Гоголю, стоявший в то время в начале Гоголевского бульвара, у Арбатской площади.— *Ред.*

крестьянин торжествует... но я лично считаю, что это совершенно неважно. Важно, что весна на дворе...

Весна — это вообще такое время года, когда у каждого, даже самого черствого человека, в душе птички поют, сирень распускается и хочется чего-нибудь нежного-нежного, возвышенного — то ли с женой развестись, то ли казенные деньги растратить, то ли совсем тихонько сесть за стол и в домком заявление на ближнего в лирических стихах написать...

А кругом такое благорастворение воздухов, девушки такими призывными глазами смотрят, тянет на природу, в лес, к морю...

И тут все вы, дорогие товарищи, на мой взгляд, совершаете непоправимую ошибку... Вместо того чтобы уединиться с любимой девушкой куда-нибудь на лужайку, в лес, смотреть в ее лучезарные глаза — вы ни с того ни с сего приходите вечером в «Эрмитаж» и три часа подряд сидите на этих неудобных скамейках, наивно думая, что какой-нибудь Смирнов-Сокольский заменит вам своими разговорами и природу, и лес, и, что самое замечательное,— любимую девушку...

От всего этого, дорогие товарищи, я сегодня категорически отказываюсь... Самое главное, что вы-то еще ничего, вы хоть сидите целый вечер. А вы посмотрите на этих мучеников. Они же там, за забором, как на трамвае прицепились, висят — того и гляди, вагон остановят и с них штраф потребуют...

Сердце обливается кровью, что мне по роду своей профессии приходится грубо нарушать ваше весеннее настроение и вместо каких-либо возвышенных слов напоминать о презренной прозе жизни.

С каким удовольствием я бы поменялся, например, положением с вами, дорогой товарищ: я бы сел на ваше место, а вы бы вышли сюда, на эстраду, и изволили бы вот при таком настроении публики рассказать о том, что и весна, в сущности, так себе, не то что весна старая, прежняя, и ароматы, ежели ваша квартира окнами на помойку выходит, не такие уж весенние ароматы, да и любимые девушки иногда такими могут оказаться, что проклянешь и день и час, когда с ними встретился...

Трудная у меня профессия. А тут еще в газетах ежедневно столько о вас хорошего пишут и говорят, что положение мое напоминает положение человека, который на свадьбе подойдет к сияющему от радости жениху, влюбленными глазами смотрящему на свою невесту, и вдруг скажет: «Ну на ком ты женился, Петя?! Посмотри — у невесты морда кривая, нос в веснушках». Ну и что тут Петя сделает? Возьмет со стола бутылку и с криком «горько! горько!» ударит этого критика по голове...

От этой роли, дорогие товарищи, я тоже категорически отказываюсь.

Голова у меня одна, а бутылок много...

По моим соображениям, вам весной не меня, а одописца Державина на сцену выпустить надо. Чтобы он вокруг вас хо-

дил и говорил: о, мои знаменитые сограждане! О, какие вы замечательные! О, поздравляю, поздравляю!..

А положение критика само по себе — положение необычайно критическое...

Наступило время, когда ни Гоголю, ни Салтыкову, ни Чехову Антону Павловичу — делать при вас нечего...

Кончились всякие фразы вроде «смех сквозь незримые миру слезы». Это какие такие слезы, скажите, пожалуйста? О чем плачете, дорогие? Продовольственную карточку потеряли, что ли? Так ее же найти можно...

Да, я знаю, например, что в Музтресте не так давно романс Глинки «Сомнение» напечатать категорически отказывались. Какие, говорят, могут быть сомнения в наше время? И правильно, по-моему...

Но кому из классиков теперь каюк окончательный — это, конечно, Чехову, Антон Павловичу...

Я на днях случайно его рассказ «Разговор человека с собакой» прочитал. Возмутительное произведение. Что ни слово — то или выпад, или полное несоответствие действительности.

Разрешите, я вам этот рассказ продемонстрирую... Припомните, как он у Чехова начинается:

«Алексей Иванович Романсов сбил с руки зеленого чертика, отворил осторожно калитку и вошел во двор...

(Открывается занавес. Двор. Окна дома. Собачья будка. На цепи «собака», то есть артист в соответствующем костюме.)

«Человек,— философствовал он, обходя помойную яму...» — и, как видите сами, тут же, на первой строчке, полное несоответствие. Да разве в наше время, наткнувшись на помойную яму, нужно философствовать? Это же при Чехове была помойная яма, а теперь это фактически утильсырье. Тут не философствовать, а собирать его нужно — утилизировать. И так столько лет зря философствовали. Надо помнить, что из утиля можно сделать вещи не хуже, чем те, которые решается продавать потребителю кооперация...

(Собака из будки: Ррррррр...)

Это еще что такое?..

(Собака, вылезая из будки: Рррррр...)

Смотрите, пожалуйста! Собака. Прямо как у Чехова. А я только что говорил, что с ним распроститься нужно. Оказывается, собака-то еще осталась. Тю, здрасте... Я думал, тебя уже в котиковое пальто переделали...

(Собака: Рррр... гав, гав, гав...)

Но, но, но... Не смей лаять. Это ты в чеховском рассказе на меня лаять могла. Потому что я этого заслуживал. А теперь ты мне должна, может, дифирамбы петь.. Я сам сейчас публично от своей профессии отказался. Может, я самого себя по имени-отчеству называю...

(Собака: Рррр... гав, гав, гав...)

Черт его знает, какая-то несознательная собака. Первый раз в жизни вижу...

(Собака: Гав, гав, гав...)

Полное впечатление, что я в будущем метрополитене еду, с пассажирами разговариваю...

(Собака: Гав, гав, гав...)

Не понимаю, а еще интеллигент. С такой мордой вам бы поверху на такси ездить... А вы в новое достижение лезете...

(Собака: Гав, гав, гав...)

Вот я тебя сейчас, сукинова сы... Впрочем, нет, нет. Виноват, что же это я... Тебя обвиняю, а сам тоже на Чехова сбился. Подумай — еще и метрополитен не готов, а я уже боюсь, что люди в него все свои старые привычки захватят... Нет, нет, не верю. Этого не может быть, жучка.

(Собака: Рррр, гав, гав, гав...)

Да ну, пойми, дура... Вот дом новый, стены новые. Нельзя же подумать, что в нем по-старому жить можно. Ну что тут Чехову делать? Да тут каждая квартира в цветах. Как вишневый сад, жучка... Небо в алмазах.

(Стук открывшегося окна.)

Вот, жучка, и люди... Давай спрячемся, посмотрим, что они делать будут. Я так думаю, не иначе как любовную серенаду петь станут.

(В открывшееся окно высовывается рука с большим горшком, что-то выливает. Окно захлопывается.)

Это что же такое, жучка? Полная неожиданность! Вот те и вишневый сад, вот те и цветы в квартирах...

(Собака, укоризненно качая головой: Гав, гав, гав... Гав, гав, гав...)

Лай, лай, жучка, правильно!.. Продолжай чеховскую линию. Не все еще по-новому жить начали. Многие с собой в новые квартиры старых клопов захватили. Вот на таких — лай, старые привычки из людей выгонять нужно...

(Собака: Гав, гав, гав...)

Правильно, лай, жучка. Самый вредный идеализм — думать, что советский человек — это неземное, совершенное существо и никаких слабостей не имеет. Имеет, жучка... Немало еще из того, против чего Чехов воевал,— и скупость, и бюрократизм, и мещанство, и пьянство, и несчастная любовь — все это еще есть, жучка. Нам не от одного Чехова отказаться пора, а новых еще десятки нужно.

(Собака: Гав, гав, гав...)

Лай, жучка. Лай на тех, которые все это мелочью, чепухой считают, которые вообще ни о чем, кроме мировых вопросов, разговаривать не хотят. Было время, действительно, когда и говорить об этом не стоило. Борьба была, драка... Напоминание о слабостях человеческих, о мелочах обывательским брюзжанием отдавало. Но теперь можно строителю Днепрогэса напом-

нить, что у него иногда не все пуговицы застегнуты, не грех иному комсомольцу указать, что у него шея немытая. Можно и нужно, жучка!..

(Собака: Гав, гав, гав...)

Лай, лай, голубушка... Таких мелочей еще много. Я бы и сам лаять начал, да вот голос у меня слабый...

Вот у Козловского Ивана Семеновича из Большого театра — это действительно голос... Он как на сцену выйдет, так дам под гипноз возьмет, как насчет сердца красавицы «звиздарезнет» — так в зале истерика... За кулисами администратор одной рукой ему гонорар тащит, а другой — поклонниц разгоняет. «Отойдите, кричит, мадам, Иван Семенович не в духе...» А Иван Семенович опять на сцену и строго так у публики на высоком теноре спрашивает: «Куда, куда вы удалились?» И публика в панике. Куда действительно удалились, зачем удалились, и если не удалились, то почему. И ведь заметь, жучка, Красные ворота сломали, Сухареву башню в один присест ликвидировали, а Иван Семенович насчет алмазов каменных пел, поет и до конца дней наших петь будет... Вот что значит искусство. Ты как думаешь, жучка?

(Собака лает на мотив «Не счесть алмазов»: Гав, гав, гав...)

Здорово это, жучка, у тебя выходит. Певца ты, конечно, заменить не можешь, но вот певица из тебя концертная — прямо готовая. Вот сейчас переводчика к тебе приделаю — будешь ты у меня с эстрады так называемые песни народностей исполнять... А что не поймут тебя — ты не смущайся. Их тоже ни одна народность не понимает.

(Собака продолжает: Гав, гав, гав...)

Ну-ну... Молодец, жучка... На-ко, вот я тебя котлеткой угощу. Сегодня в одном ресторане обедал, очень заведующий хвастался. Мы, говорит, всех старых поваров выгнали. На научную ногу кухню поставили. Наша задача, говорит, не в том, чтобы вкусно было. Вкус — это предрассудок. У нас теперь — витамины, белок, фосфор. В наших котлетах, говорит, мысль гениальная блещет... На, жучка, попробуй...

(Собака отворачивается: Рррррр...)

Что, не нравится?.. То-то и оно, дура... Это вот и есть вопрос мелочей. Что такое вкус, действительно? Ерунда! Проблема питания — это витамины в мировом масштабе. Забывают, что если эти витамины не повар, а хирург на микстуре зажарит, то, может быть, это и питательно будет, но есть совершенно невозможно.

(Собака: Рpppp, гав, гав...)

Только ты на меня не огрызайся. Я к тебе не за справкой в учреждение пришел. Жалобную книгу не требую. Что ж ты на меня, на потребителя, огрызаешься?.. У нас к потребителю и так уважения мало... Это тоже мелочью считают... Лишь бы горячо было, а уж как подано — наплевать. Вон директора кон-

фетных фабрик до сих пор на товарища Микояна обижаются. «До чего, говорят, нас нарком подвел. Сказал, что конфеты для экспорта готовятся, мы ночей не спали, каждую конфетку в четыре бумажки заворачивали, в аппетитные коробочки клали, а он взял да всю нашу продукцию на внутренний рынок пустил. Теперь извольте радоваться — эти конфеты москвичи лопают. Да если бы мы знали, что это для них готовится, разве мы бы в бумажки заворачивали? Да москвичи бы их в мешке из-под картошки съели. Подумаешь!..»

(Собака: Ррррр...)

Да тут, жучка, и рычать нечего. Правда. У нас о внешности, о красоте вещей только сейчас думать начали. Тоже мелочью считали. Музтрест пианино выпустил. Хорошее пианино. Молодцы — сложное производство сумели освоить. А вот внешность у этого пианино, наружность такая, что, когда его ко мне в дом поставили, все гости спрашивать начали: «Кто это, говорят, у вас помер?..» — «Да никто, отвечаю, не помирал, что вы...» — «А зачем же, спрашивают, у вас гроб стоит?..»

(Собака, качая головой: Гав, гав, гав! Гав, гав, гав...)

То-то и оно, жучка. Внешность вовсе не мелочь, а великая вещь. И задуматься о красоте нашего производства — самое время. Помню дни, когда это неважно было, не о том думали. Дома строили, на архитектуру внимания не обращали. Ну и что ж получилось? Сравнить те дома, которые сейчас выстроены,— это дворцы с колоннами, гордость. А вот те, которые раньше бабахнули, если и называются иногда домами, то только так, чтоб жильцы не обижались. А на самом деле будка твоя собачья перед ними — это творение Росси.

(Собака: Гав, гав, гав...)

Да ты не обижайся, дура. Нам самим обидно, что в спешке строительства такую важную вещь упустили... Теперь это исправлено. Но опять, понимаешь ли, в крупном. Как что-нибудь меньше — так опять. Ведь вот посмотри, жучка... Перед тобой мужчины сидят. И вот, заметь, пока они сидят, все такие красивые, такие элегантные — душа радуется. Девушки на них насмотреться не могут. Но это — пока сидят. А вот как только эти красавцы в антракте во весь рост встанут, штаны покажут — так от этих красавцев девушки, например, на другой конец сада бегут. Извините, кричат, нам попудриться необходимо... А какое «попудриться», просто на мужчину в москвошвеевских штанах смотреть без ужаса невозможно. И в чем дело — понять не можем. То ли материал садится, то ли вообще кто-нибудь за это садиться должен... Дискуссионный вопрос.

(Собака: Гав, гав, гав...)

За что же ты на них-то лаешь? Сами-то мужчины не виноваты. Вот ты в музее статуи Аполлона Бельведерского не видала? Красавец, понимаешь ли. Весь мир им любуется. Но знаешь, почему он красавец? Потому что он голый, жучка. Кроме

листка на нем ничего нет. А вот если на этого Аполлона костюм индивидуального покроя надеть, его из музея за безобразие выгонят.

(Собака: Гав, гав, гав...)

Это ты на кого же, жучка, опять на мужчин?

(Собака отрицательно: Рpppppp...)

На женщин, стало быть?

(Собака утвердительно: Рpppppp...)

Это ты правильно, жучка. Им тоже особенно красотой хвастать не стоит. Есть люди, которые, правда, женскую красоту вообще отрицают. Но это неверно, жучка. Нельзя же любить, невзирая на лица. Это критиковать можно. А в любви лицо — первое дело. В такой мордоворот, как у тебя, никто не влюбится.

(Собака: Гав, гав, гав...)

Ну, ну, ты не обижайся, жучка. Любовь — это же человеческое. А нам человеческое ничто не чуждо. Женская красота тоже. Но только помочь этой красоте надо. Дураки говорят, что это мелочь. А женщине шляпка нужна хорошая, чулки, пудра... Духи хорошо пахнуть обязаны. Нельзя, чтоб духи такие были, как моя жена в Тэжэ покупает. Универсальные. Ими и душится, ими и клопов травит. Это тоже не мелочь. Нельзя, например, дамские шляпы стандартно, как автомобили «форд», по конвейеру делать. Тут художников звать обязаны. Это не такое производство, что, дескать, выпустили столько-то тысяч — и успокоились. Имеется, мол, по две шляпы на едока. А может быть, эти шляпы ни одна женщина надеть не может. Может быть, ей они кухонный горшок напоминают.

Какая же это, к черту, мелочь, ежели женщина наша платье скверного фасона наденет, духами Тэжэ надушится, шляпку из кооперации нацепит, да если в особенности сверху еще себя шестимесячной завивкой «перманент» украсит — так ей в этом виде мимо милиционера пройти невозможно. Тот за свисток хватается и вопит: «Караул, держите, из зоологического сада обезьяна сбежала...»

(Собака: Рpppp, гав, гав, гав...)

Ну, сейчас, жучка, ты уж неизвестно на кого залаяла. Просто так, очевидно. Вроде вступительного слова на собрании.

(Собака: Гав, гав, гав...)

Ну ладно, ладно. Я ведь знаю, что ты собака хорошая. Ты не думай. Мы ведь животных уважаем. Вон когда наши герои-летчики челюскинцев спасали — вас тоже не забыли. Целый десяток таких вот жучек со льда на аэропланах вывезли. Вот у кого внимание к мелочам, жучка... Что ты на это скажешь?

(Собака подымает лапы и с восторженным рычанием аплодирует.)

То-то и оно, дорогая. Громадное дело делали. Жизнью рисковали. А ни одной мелочи не упустили. И вас не забыли, и все до

последней доски вывезли. Если бы нужно было, льдину, на которой сидели, с собой бы взяли. Учиться у таких людей надо! А у нас вдруг, например,— пуговиц нет. Никто такой мелочью заниматься не хочет. А разве пуговица — не важное дело в жизни? Разве не может наступить такой момент, что из-за маленькой пуговицы большое дело остановиться может?.. Вообрази себе: вот станем мы однажды рабочих и инженеров звать — мировой завод строить. А они вдруг в ответ: «Извиняемся, из дома выйти не можем. Пуговиц нет. Ни одна принадлежность туалета на теле не держится. Пробовали гвоздями приколачивать — не помогает». Вот те и мелочь. А давеча я у себя в новом доме, и в хорошем доме — заметь, жучка, красавец дом,— а вот подхожу к окну, вспоминаю стихотворение: «Весна, выставляется первая рама...» И что ж ты думаешь, берусь за ручку, дергаю и вижу — наоборот: весна, не выставляется первая рама... Шпингалеты заржавели, петли паршивые и вообще всякие мелочи так сделаны, что дом хороший, а окно открыть невозможно, прямо хоть стекла бей...

(Собака: Ррррр, гав, гав, гав...)

Да что ты все лаешь, жучка? Ты мне лучше совет дай. А лаять каждый может. Ты в этом отношении мне наших критиков напоминаешь. Тех, которые вроде горьковского мальчика работают. Помнишь, Алексей Максимович рассказывал. Сидит мальчик у ворот и горько плачет. Спрашивают у него: «Ты чего, мальчик, кричишь? Есть хочешь?» — «Нет».— «Пить хочешь?» — «Нет».— «Гулять хочешь?» — «Нет».— «Домой хочешь?» — «Нет».— «Так чего же ты хочешь?!» — «Кричать хочу!» Вот так у нас иногда критическую статью читаешь. Что автор хочет? Ругает? Нет. Хвалит? Нет. Так чего же он хочет? Оказывается, кричать желает. Вопит на всю республику, а о чем — неизвестно. Вот так и ты, жучка. А ты лучше дело предложи...

(Собака скрывается в будку, поворачивается задом и виляет хвостом.)

А... Хвостом виляешь... То-то и оно. Многие вот так поступают. Во всей Европе сейчас это самое модное занятие. То, что ты показываешь,— это, милая, дипломатический ответ одной великой державы на последнюю ноту товарища Литвинова называется... Ну да ладно, иди сюда, жучка. Я без тебя знаю, что делать. Надо у нас, понимаешь ли, мелочи уважать заставить. А то многие особой болезнью заболели. В медицине гигантоманией называется. Чуть только вещь не мирового масштаба, о ней и разговаривать не хотят. А вот Чехов Антон Павлович именно маленькими рассказами прославился. И как писал! В рассказе полторы странички, а мыслей столько, что во всю жизнь не продумаешь... А у нас даже начинающие писатели меньше чем за восьмитомный роман и садиться не желают. Какой смысл, говорят... А смотришь в результате — пыжится человек, пыжится, выпустит восьмиэтажный роман, а в нем столько воды разведено, что в иных

квартирах, где ванной нет, в таком романе купаться можно... Мне один такой автор сам говорил: «Разочаровался, говорит, я в своем произведении, хотел его, как Гоголь вторую часть «Мертвых душ», сжечь, и не смог... В романе у меня столько воды, что ни в одном огне не горит. Шипит, проклятый, а сгореть не может».

(Собака: Рррр, гав, гав, гав...)

Правильно. Ну что за собака умница! Чем бы мне тебя таким порадовать, прямо не знаю. Ну хочешь, я тебе последнее произведение Оскара Соломоновича Бройде почитаю...

(Собака в ужасе визжит как зарезанная и с визгом скрывается.)

Ну, ну... Не буду, дура. Этого писателя никогда ни одна собака не читала. Если бы читала, не напечатали бы. У нас потому его, очевидно, и напечатали, что никогда не читали... Вот сижу я, жучка, и думаю. Радио ты не слушаешь, в театры не ходишь. А главное, ты ни одного диспута о русском языке не слыхала. Любопытная это вещь, жучка... Представь себе, написал Алексей Максимович замечательную статью об искажении языка. Действительно, правильно. Домá у нас — так небоскребы строятся, а выражения у некоторых писателей в книгах до сих пор — самое большое — трехэтажные... Казалось бы, принять надо к сведению, и все тут. Исправить. Научиться. Даже и спорить не о чем. А тут вдруг диспут. Что это такое — тебе даже передать трудно. Ну вот, понимаешь ли, выходит председатель на эстраду и начинает лаять. Что лаять, о чем лаять — неизвестно. Но лает долго, спокойно, рассудительно.

(Собака: Гав, гав, гав...)

Вот, вот. Очень похоже. Потом содокладчик выбегает. Матерый такой сеттер-гордон. Этот на всех лает зло. Всем недоволен.

(Собака: Рррр, гав, ррр, гав, рррр, гав...)

Так. Правильно, жучка. Потом какая-нибудь болонка вылезает. Этакая дамочка от литературы. Этой вообще на все наплевать. Важно о себе поговорить. Вот она и лает нежно так, деликатно...

(Собака: Гав, гав, гав... революция... Гав, гав, гав, перестройка... Гав, гав, гав... Совхозы... Гав, гав, гав... колхозы...)

Гениально, жучка. Потом на эстраду критик выбегает. Старый такой ученый пудель. Ходит на задних лапах и при команде «умри» выть начинает.

(Собака: У-у-у... у-у-у...)

Гениально, жучка. А публика в зале сидит и, что к чему, никак разобрать не может. Но зато, уходя, все слова, против которых диспут устраивался и против которых Горький выступал, не только не забывает, а, наоборот, наизусть твердит и ими болтунов кроет.

Болтунов еще много, жучка. А нам не болтать, а учиться надо. У классиков — у Горького, у Чехова, Антона Павловича. Их уме-

нию видеть жизнь. Умению подмечать мелочи. Уважать эти мелочи и судить о человеческих судьбах, нуждах и слабостях. Пора и нам этим заняться. Человек, наш советский человек, столько сделал — весь мир удивляется нашему советскому человеку... Нельзя, чтобы чеховская фраза «А человека-то позабыли» в наше время была актуальна. Человек — это самое главное... И тут нет мелочей. Человек сумел сделать то, о чем классики только мечтали.

Горьковский Сокол думал о небе — и советский человек завоевал это небо. Европа думала о том, что мы рождены ползать, а мы летаем. Чехов через тысячу лет думал увидеть небо в алмазах, а оно у нас вот оно, над головами. Сами сделали небо и сами украсили его алмазами. Но на тех, которые этих алмазов не замечают или, наоборот, видят, но думают украсть и в Торгсине на боны выменять — есть и такие,— лай, жучка. Лай, дорогая. И если они здесь находятся — куси их!

(Собака лает на публику.)

А думаешь, здесь бракоделов нет? Есть, жучка. Кусай их — за неуважение к потребителю, за плохое качество...

(Собака лает.)

А вон, смотри, транспортники сидят. У них тоже наворотов много. Куси их, жучка... Вон — канцеляристов хватай. За волокиту, за функционалку. За все, что мешает строить новую жизнь... Это полезно, жучка...

(Собака лает.)

Дай я тебе помогу, жучка!

(Сокольский лает вместе с собакой. Выходит конферансье. Смотрит с недоумением на эту сцену. Потом присоединяется. Все втроем лают на публику.)

1934

«ОТЕЛЛО»

Если вот так разобраться как следует, по душам, дорогие товарищи, положа руку на сердце, то, конечно, все, что на мне сейчас надето: и этот роскошный бархатный камзол сочинения Льва Николаевича Толстого, и этот козьма-прутковский бант, обрамляющий мое, мягко выражаясь, не особенно интересное лицо,— все это, в сущности, сделано за ваш счет, за ваши кровные, трудовые зрительские деньги...

Но даже и те граждане, которые денег за билеты в театр обычно не платят и в обмундировании моем участвуют только, так сказать, идеологически, сегодня все равно, наряду со всеми остальными, имеют право встать после представления в очередь около кассы театра и требовать все, что они на меня затратили...

Не знаю, конечно, как будет с деньгами — это я не гарантирую,— но что касается каких-либо моральных ценностей, все они будут возвращены беспрекословно...



— Позвольте, говорю, товарищ военный, но вот некоторые наши писатели, наши поэты...

Мало того, возможен и такой случай, что сброшу я с себя вот эти мои боевые бранные доспехи и верну их вам обратно как хозяевам положения. Дескать, вы эту толстовку покупали, вы ее и носите...

Но прежде чем начать скидывать, поговорим по душам. У меня в этом городе никого, кроме вас, родных нету.

Только вы и есть, мои дорогие двоюродные братья и сестры, дяди и тети, к которым по-настоящему-то я должен был бы сегодня сойти с этой высокой эстрады. Кинуться к каждому сидящему дяде на жилетку и крепко, по-родственному, замереть на груди у каждой тети, которая сидит здесь, перед моими глазами.

Но не бойтесь! Не сойду я к вам с этой высокой эстрады. Дяди могут не беспокоиться, тети — не волноваться. Ставятся нынче на обсуждение такие, знаете ли, странные иногда вопросы семьи и брака, при которых я лично ни к одной тете без свидетелей ближе, чем на пушечный выстрел, подойти не рискую...

Рухнули устои, на которых воспитали меня некоторые наши поэты, художники, литераторы...

Впрочем, позвольте все по порядку.

Черт меня дернул не так давно завернуть у себя в Москве в театр — в Малый.

Не знаю, как это случилось,— я по театрам-то вообще давно не хожу. Я той нагрузки, которую вы, зрители, иногда выдерживаете, переносить не в силах: здоровье у меня слабое.

А тут, понимаете ли, иду по Театральной площади, мимо Мосторга, смотрю — памятник писателю-классику Островскому в уголке притулился. Сидит он, значит, спиной к Малому театру, и такие, смотрю, у него в глазах семидесятые годы, ну как будто бы строчка из его же произведения напечатана: дескать, господи, хучь бы тятенька помер или дом наискосок загорелся...

А прямо перед ним и наискосок действительно все театры, театры... Фу ты, думаю, какой старикан ядовитый... А ну-ка зайду я посмотрю, что у него самого за спиной делается. Чего-то он к своему театру так неприлично спиной устроился. В театрах я, правда, давно не был — ну да что за это время изменилось? Ничего?! Риску-то все равно никакого. Как бы пьеса ни называлась, содержание-то небось старое, знакомое: на сцене трактор, слева сидит бедняк и что-то привинчивает, а справа сидит кулак и что-то отвинчивает... Зайду, думаю, получу зарядку...

У нас такие вещи зарядкой называются. Утром гимнастика по радио — зарядка, концерт — зарядка; не считаются, конечно, с тем, что вот, ежели так с утра человека зарядить, он же к вечеру выстрелить может. Ну, сел... Я хотя в театрах действительно давно не был, но, думаю, хлынут на меня знакомые достижения так называемого театрального левого направления. Сейчас на сцене лестница будет стоять, актеры в зеленых париках кверху ногами на сцену выйдут, разговаривать станут одними знаками препинания. Так сказать, как критики пишут: «Плоскостное разрешение внутренней спирали по горизонтали эмпирических переживаний...»

И вдруг, понимаете ли, открывается занавес. Смотрю: что такое? На сцене — декорация: Венеция, дворцы какие-то... Причем, понимаете ли, дом — так он действительно дом: крыша, окна, коммунальные услуги разные... Ежели, скажем, там кровать на сцене полагается, так она, смотрю, действительно кровать. Нет того, чтобы, как обычно раньше, помните, вместо нее на сцене стремянка ставилась, а к ней символическая собака привязана...

В чем дело, думаю? Не на том же мы, старые зрители, воспитаны. Смотрю дальше: вышли артисты, люди как люди, генерал какой-то венецианский, Отеллой прозывается, любит какую-то Дездемону, ревнует ее, все такое прочее, главное — понятно все до удивительности.

Не может быть, думаю, чтобы театр на такую смелость пустился: понятные спектакли для нашей публики ставить. Не иначе как параллельное затмение смысла пойдет. Сейчас сбоку режиссер выйдет и на все на это туман напускать станет. Знаете, как у нас в некоторых музеях. Висят там разные картины наших старых, знаменитых художников, Аполлоны стоят, Венеры, а промеж них инструктора в очках на жалованье ходят и на все на это социологию накручивают. Дескать, вот, обратите внимание, на этот гнусный портрет Екатерины Великой. Да не смутят вас разные художественные красоты, смотрите на этот развратный

рот, на эти жабьи глаза этого кровавого хищника и феодала в юбке. Руки-ноги надо обламывать художникам, которые разными Венерами затуманивают нам подлинную феодальную отрыжку... И пойдет, и пойдет. Выйдешь из этого музея, думаешь: да запалить его со всех четырех сторон к чертовой бабушке, кому нужен этот проклятый феодализм?!

Так, думаю, и в театре будет. Смотрю — нет. Вышли актеры, играют, хотят — любят, хотят — страдают, сбоку никто не мешает. И такой сразу у меня с непривычки туман в голове, что уйду я, думаю. Лучше я второй раз сюда досматривать прибегу, но с одного раза такое потрясение канонов перетерпеть не каждый может. Прибежал домой, книжку схватил. Пущай, думаю, новые писатели успокоят. Хотя за литературой давно не слежу, так же как и за театрами, но, думаю, все и в ней по-старому. Что за это время могло измениться? Сейчас герой повести в трактор влюбится, с колесом спать будет ложиться, героиня на фабричную трубу будет похожа, у нее во время любовного объяснения изо рта производственный дым пойдет...

И вот с такими мыслями разворачиваю я какую-то новую книгу, читаю и чувствую, что глаза у меня опять на лоб вылезают. Нет этого ничего. Смотрю вдруг — описаны люди, обыкновенные, такие, как мы с вами. Борются, работают, любят, страдают... И так это волнующе описано, что я думаю: позвольте, позвольте, да что ж это за книга такая?

Смотрю: Островский, «Как закалялась сталь»... Позвольте, думаю, может быть, это Островский старый, может, роман этот памятник от Малого театра написал... Смотрю, нет, новый, комсомольский, теперешний...

Быть, думаю, этого не может. Ведь ежели дальше так пойдет, что ж это, и поэты наши начнут тоже писать просто, понятно, как Пушкин! Да как же это так? Еще ведь недавно поэт у нас один писал, «Аэроплан» называется. Так разве у них такое начало? Они ж прямо так и начинаются:

«Рамачадан, чадан, дан, ан
Тор... Пр... Фр...— Народу не помочь.
Облакадан, кадан, дан, ан.
Трр... Прр... Фррр...— Сволочь...»

Правильно стихи начинались. А тут что же получается? Нет, думаю, к художникам побегу, к живописцам. Эти уж не сдадутся, это вам не стихи, не романы. У меня один художник знакомый за все время и кистей-то в руки ни разу не брал. Знаете, как свои картины рисовал? Разведет, бывало, краску на блюде, а потом садится по очереди: в краску — на полотно, в краску — на полотно. Такие у него левые автопортреты получались — глаз оторвать невозможно!..

Кинулся я до выставки картин Грекова, и ушел оттуда раздавленный, в лучших своих чувствах уничтоженный... Смотрю —

опять ничего. Картины, самые обыкновенные картины осмелились выставить! Как же так, думаю? Сколько лет по-новому рисовали: у людей глаза на затылке привешивали, уши синие, носы голубые. Бывалыча, спросишь: в чем дело? Художники немедленно отвечали: «Это, говорят, искания». И все ясно делалось. Правда, попадались зрители, которые обижались, говорили: «Что ж, все искания, искания, а находок не видно. Вы хучь бы собаку из уголовного розыска приглашали...» Ну да ведь разве зрители что-нибудь понимают?..

А тут сам-то я вышел на улицу, думаю, что ж такое в искусстве произошло? Уж не проглядел ли я за это время чего-нибудь часом? С чего это у меня затмение-то началось? С «Отелло» этого самого проклятущего. Пойду, думаю, досмотрю его, ненавистного...

Прибегаю опять до Малого театра. Сажусь. Вы содержание пьесы «Отелло» знаете? Вот там, значит, генерал венецианский любит свою Дездемону. Она его тоже. Она его за муки полюбила, а он ее за что — еще наши переводчики до сих пор между собой не сговорились. Ну, мура, словом, страшная.

Любовь — это чисто индивидуальное чувство, скрепленное актом гражданского состояния. А тут ревность какая-то, вздыхания... Воображаю, думаю, как публика хохочет. Уж не в этом ли трюк режиссерский, так сказать, представить отжившие чувства на осмеяние? Воображаю, какой хохот в зале...

Оглядываюсь по сторонам... Что такое? Зал полон, молодежи масса, и лица у всех такие сурьезные...

Слева девушка сидит, у глаз платочек держит, и слезы у ней черные вместе с ресницами на пол, как гвозди, падают. Справа, смотрю, военный сидит, весь в орденах, и в глазу у него тоже вроде мокрота какая-то... В чем дело, думаю, может у него в антракте бумажник смыли? Не может быть, чтоб на него эта венецианская буза подействовала...

Я к нему во время перерыва:

— Простите, говорю, гражданин военный! Неужто на вас это представление действует? Такой вы с виду новый человек... Этак вы, пожалуй, и влюбиться можете, детишек сами нянчить начнете! Это, знаете ли, для борца за новый, немещанский быт так, знаете ли, несовременно...

И вдруг этот военный так на меня посмотрел! И вдруг такое слово мне говорит, что у меня сразу в мозгу светло сделалось. Такое, знаете ли, слово, что вот ежели его почаще на наших диспутах говорить, может, из них толку больше было бы. Он так на меня посмотрел и говорит (слово-то какое, запомните!):

— Дурак вы,— говорит (понимаете ли, дурак!).— Только такие дураки, как вы, могут думать, что у советского человека чувства — любовь, ревность, ненависть, долг — не в душе, а где-то в портфеле спрятаны. Советский человек — это человек самый думающий, самый чувствующий...

— Позвольте, говорю, гражданин военный, но вот некоторые наши писатели, некоторые наши поэты...

А он так на меня смотрит и говорит:

— Ваши писатели, ваши поэты... А наши, говорит, вот эти (на Шекспира показывает) и те, которые потом, ну, что ли, «Чапаева», «Поднятую целину», «Тихий дон» и многое другое наше сделали...

И как только он мне это сказал, кинулся я обратно в зрительную залу и думаю: проглядели! Братцы поэты, художники и критики, проглядели! Нового советского человека проглядели. Пока многие из нас о путях искусства спорили, ему, оказывается, само это искусство подавать надо было. Простое, понятное, народное...

Как назывались картины наших старых художников? Припомните: «Не ждали», «Всюду жизнь», «Неравный брак», «Бурлаки»... В каждой картине мысль была вложена. По верному пути люди работали. А из левых новаторских картин один, кажется, портрет Пушкина без штанов (был такой однажды на выставке) до нового человека дошел. И то этот новый человек директором швейной фабрики оказался. Он кричал:

— Уберите от меня эту картину — у меня из-за нее штаны покупать перестанут!..

И тут, как только вышел на сцену этот самый генерал Отелло, я ему на весь зал:

— Спасибо, кричу, генерал! Не за то, что вы свою Дездемону ревнуете (может быть, нам ревновать и не надо), но за то, что любовь свою к ней вы на такую высоту ставите, что за нее и убить и умереть готовы,— за это, хоть вы там и генерал, а спасибо!..

Так любить, так любить — не только личное, небольшое свое, но и огромное — Родину,— так любить учусь я у вас, генерал, выдуманный гениальным Шекспиром! За нее, за Родину, за каждую каплю крови, пролитую пограничниками на границе, всю свою кровь отдать — этому у вашей любви, у вашего чувства, у вашей человеческой страсти умный человек научиться может.

Вот за такое искусство — спасибо!

1936

НА ВСЕ КАСПИЙСКОЕ МОРЕ

Если говорить откровенно, дорогие товарищи, то где-то в глубине души вы все особого уважения к моей профессии не имеете.

Профессия моя по наружному виду такая, что ею действительно каждый свободный человек в любую минуту заняться может. Это, знаете ли, не то, что баланс в бухгалтерии подвести, с женой в четвертый раз разводиться или вдруг, наконец, с казенными деньгами такую махинацию выдумать, что оно, знаете ли, вроде как будто и деньги целы и вместе с тем ни одной копейки найти невозможно...

На первый взгляд дело у меня действительно такое: курточку бархатную нацепил, галстук «а-ля Козьма Прутков» завязал, фамилию какую-нибудь двухэтажную выдумал и — как говорится — давай валяй, запузыривай!..

Один зритель мне однажды даже так выразился: «Мне, говорит, товарищ Сокольский,— извините, я на вас не намекаю,— у кого бы только нахальства призанять, а остальное у меня не хуже вашего выйдет...»

Должен сказать, дорогие товарищи, что все это — глубочайшая ошибка. Дело не в нахальстве. Я, конечно, все эти намеки понимаю — можете его и у меня занять, мне этого товара не жалко, хоть весь его заберите,— а только разговорника из вас никак не получится...

И не потому, что работа сама по себе трудная. Скрывать нечего — гавкать, конечно, каждый умеет. Председатели на собраниях горькими слезами обливаются. Говорят — остановить ораторов никак невозможно стало. Как такой до трибуны дорвется — тут ему и в звонок звони и кричи «время истекло» — все равно, пока сам голосу не лишится, не остановите...

И, однако, на наше дело эти ораторы никак не годятся. В нашем деле, извините, не разговаривать, а гудеть надобно. Понимаете ли — гудеть! А на этом пути, извините, превеликие трудности ожидать могут...

Вот Горький, Алексей Максимович, рассказывал, что на Каспийском море пароход один такой был. Сам по себе так — буксиришко пустяковый. «Шурой», кажется, назывался. Но пароходишко этот на все Каспийское море своим гудком славился: гудок у этой «Шуры» был — как у океанского дредноута. Как, бывало,реванет — на все Каспийское море слышно. Все говорят: «Шурка» гудит!..» Но только гудела эта «Шура» редко. Потому у нее все пары в этот гудок уходили. Как, бывало, реванет раз — сама уж потом останавливается и часа четыре стоит, пары набирает, чтобы дальше хоть на шаг двинуться...

Ну, я уж не говорю про нашего брата-разговорника, но многие писатели-профессионалы этот пароход удивительно напоминают. Так вот, выпустят иногда один роман — ничего вроде, подходяще — на все Каспийское море слышно... Но только потом — каюк. Иные по десять лет слова уже написать не могут. Стоят — пары набирают...

В деле нашем, оказывается, много значит — гудок по размеру пара иметь. А главное — свой гудок, не от другого парохода прицепленный. Гудеть же вообще — это каждому человеку до смерти хочется.

Верите ли, иногда ночью проснешься, аж в горле свербит. Вот так бы, кажется, и гуданул на весь мир — дескать гу-гу-гу, вот какой я человек есть! И так вот действительно иногда гуданешь, а сам себя послушаешь — смотришь, вместо гудка писк получается...

Классик Добролюбов, критик великий, газету свою сатирическую знаменитую мечтал в свое время «Гудком» назвать. Но по скромности воздержался, и газета его, как известно, «Свисток» называется.

Он понимал, что гудеть — это дело чрезвычайно ответственное. А у нас, мне кажется, не всем это ясно.

Я вот тут, знаете ли, по театрам прошелся. Пьесы новые посмотрел. Зашел в один — все правильно. Пьеса, смотрю, из нашего быта, шпион участвует, разоблачают его... Правильно, думаю, гудит автор. Тема о бдительности — важная тема. Не перестали и не перестанут засылать шпионов и диверсантов иностранные государства... Только я в другой театр, в третий, я в цирк, я в кино — смотрю, представления опять со шпионом... И главное, в буфете двое зрителей между собой такой разговор ведут: «Как вы думаете,— один другого спрашивает,— шпионом на этот раз сын или отец окажется?» А другой так деловито отвечает: «Да, думаю, говорит, что на этот раз — сын. У меня, знаете ли, на эти пьесы глаз наметанный. Раз в первом акте кто-то очень за Советскую власть говорит, а другой, наоборот, недовольство выказывает, так к концу третьего акта беспременно первый шпионом окажется, а второй самый что ни на есть герой будет. У них это завсегда, как в аптеке, по рецепту — без ошибки работают... Меня один только раз в оперетке обманули — наоборот сделали... А то завсегда одинаково...»

Я, конечно, вижу — человек опытный,— к нему с вопросом:

— Скажите, говорю, неужто в оперетте тоже сюжет такого же плана?

— А как же, говорит, беспременно...

— Вот, говорю, удивительно...

— Да чему же вы удивляетесь?.. Что, по-вашему, оперетта современной быть не имеет права?

— Да нет, помилуйте, отвечаю, наоборот, можно сказать, обязана... Но только само по себе искусство оно такое веселое... Всегда там про любовь больше... Труля-ля разные — так это у них мило всегда выходило...

— Эка, говорит, хватились — про любовь! То есть, конечно, там и сейчас про любовь, но только, значит, примадонна влюбляется в героя, герой, значит, с ней два акта танцует — ну а в третьем беспременно он шпионом оказывается и она его на заставу отводит... Все ясно! В каждом театре теперь свой «шпион». Пьеса-то ведь везде одна идет, только называется по-разному... И зрителям большое облегчение получается. Ни о чем думать не надо. Занавес открылся — все ясно. Сразу можно идти в буфет пиво пробовать.

— Так-с, говорю, действительно. Удобство огромное. Только все это очень мне, знаете ли, гудок на Каспийском море напоминает...

— Что-о? — спрашивает.— Вы это про какой гудок?..

— Да нет, так,— говорю.— Это я про пары, собственно...

А он так к своему партнеру поворачивается и говорит:

— Вот ежели бы мне такого человека в театре показали, я бы дальше пьесу смотреть не стал... В пьесе такие персонажи еще до начала спектакля в шпионах ходят...

Я от них, знаете ли, сразу домой прыснул. Что такое, думаю, с театрами делается? Позвоню, думаю, поэту какому-нибудь. Поэты-то уж наверное гудят правильно!

Звякнул одному.

— Интересуюсь, говорю, Петруша, что робишь, о чем гудишь, любопытствую?..

— Песни, говорит, делаю!

— Правильно, говорю, Петя! Песня — вещь нужная. Добегай до меня, спой, а то на сердце у меня разнобои какие-то...

Ну, Петя добегает до меня. Я говорю:

— Гудани последнее, успокой душу...

Ну, Петя и гуданул:

— Песня, говорит, моя называется «Некрасивые глаза». Содержание такое: три парня однажды заспорили, у чьей девушки глаза лучше...

— Здорово, говорю, Петя, завинчено... Пора, пора про девушек написать. А то у меня впечатление такое, что у нас и девушек не осталось...

— Так вот,— продолжает Петя.— Один парень говорит: «У моей девушки глаза черные, как ночь, бархатные, как небо, звезды в них как цветы огневые...»

— Здорово, говорю, Петя! Про звезды правильно. Дальше дуй!

— Дальше,— продолжает Петя,— второй парень про свою девушку говорит: «У моей — глаза голубые, как море, ласковость в них как паруса кораблей, уходящих, как чайки...»

(Не помню, одним словом, что он там ей в глаза понапихал, но только до того здорово, аж за сердце дергает. «Правильно, кричу, Петя! Талантище ты у меня — угадал, что нужно! Дальше дуй!»). Петя и дунул:

— Третий парень, говорит, у меня, конечно, не то что эти два, а более сознательный: «Моей девушки глаза не как ночь и не как море, а простые, обыкновенные, некрасивые...»

(Я, знаете ли, так и притулился: «Ну, ну, говорю, Петя...»)

А Петя так торжественно резюмирует:

— Но она этими некрасивыми глазами подсмотрела шпиона на границе, а потому — да здравствуют девушки с некрасивыми глазами!..

У меня, знаете ли, кровь в голову кинулась.

— Петя, кричу, за что ж ты девушек обижаешь?.. Парень-то у тебя третий — не сознательный, а дурак набитый! Он же всю твою идею в любую минуту с глаз на ноги переведет...

— Это как еще, — Петя спрашивает,— на ноги?..

— Да так,— говорю.— Вот тоже три парня заспорили, у чьей девушки ноги лучше. Один говорит: «У моей стройные, как стебель лилии». Другой: «У моей как ноги горной газели — быстрые, красивые, ловкие». Ну а третий (тоже, как у тебя, «сознательный») говорит: «У моей девушки ноги как столбы телеграфные, толстые, с мозолями, отворотясь не насмотришься, но она ими дотопала диверсанта до границы, а потому да здравствуют девушки, у которых на ногах мозоли имеются!..» Так как ты, Петя, на это реагировать будешь? А?

И Петя на меня тут совсем разобиделся...

— Вы что ж, кричит, размагничиванием намерены заниматься?.. По-вашему, тема о шпионаже кончилась?..

— Нет, говорю, Петя, не кончилась! Но спекулировать этой темой никому позволить никак невозможно. До того, Петя, доперли, что и в балете девушки с голыми ногами сначала разные фуэте делают, а потом к ним на сцену с бородой диверсант выбегает, они его тут же разоблачают и, пританцовывая, на заставу ведут. После таких номеров пограничникам в глаза глядеть совестно! Они огромное дело делают, жизнь свою в заслон Родины ставят, а мы им про это трутатушки показываем... Надо гудеть о бдительности, Петя, но гудок по размеру пара иметь... Да и почему только о бдительности? Вы же инженеры человеческих душ, прах вас побери совсем! А душу-то видеть надо! Молодежь растет. Вы им ни в одной книге о том, что, например, в гостях в занавески сморкаться не следует,— ни разу не написали. Хоть бы одну песню о том, что в трамвае женщине место уступить надо,— с музыкой или без музыки бы сделали! Что ж им, самим догадываться необходимо? А ведь кто догадывается, а кто нет. В парке культуры и отдыха в выходной день иногда по темной аллее без пулемета пройти страшно.

Об этом же тоже гудеть надобно!.. Только верно, правдиво. Вы же небось опять на ходули залезете. Через каждое слово про счастливую жизнь поминать будете. А нам этого не надо. Мы эту счастливую жизнь без вашего песнопения делаем. Живого человека нам покажите. Верь мне — и секретарь партийного комитета влюбиться может, и на берегу реки с девушкой на лавочке посидеть... И девушке своей на ухо такое вдруг прошептать сумеет, чего ни в одном декрете никогда написано не было! Вы что думаете, при социализме в любви-то циркулярами объясняются? Дескать, так и так, согласно распоряжения райкома, мобилизуетесь вы для исполнения должности возлюбленного такой-то?.. Нет, Петя! В любви по-прежнему все ваши поэтические атрибуты необходимы. И луна, и соловей, и природа... Молодой человек девушке своей и в любви клянется и глупости говорит... И верность до гробовой доски обещает. До чьей гробовой доски — не говорит, но обещать — обещает. И шепчет небось: «Жизнь за вас готов положить, Маруся!..» И врет, конечно. Не только жизнь — а ежели собака его за палец укусит, он такой

вой поднимет, аж небеса дрогнут. И она это знает и он — а говорят все-таки! Сам я видел, как хозяйственник один — почтенный человек в очках, плешь во всю голову, орден на груди, холостяк — за невестой ухаживал. Романсы ей пел, глаза к небу закатывал, за сердце хватался, в обморок падал — ну прямо как Тамара Церетели на бенефисе действовал... И уломал, подлец! Через неделю мы у него на свадьбе водку пили... И с удовольствием. Потому человек мне такой роднее, ближе, чем все те «герои», которые в романах у вас иначе как с промфинпланом спать не ложатся... Да от таких «героев»-то армия бы у нас без пополнения осталась!..

Я вот, Петя, все такую пьесу мечтаю у нас посмотреть. Тема чтоб у ней такая простая была. Вот женщина, понимаешь. Герой Советского Союза. О делах ее и подвигах — мир прогудел. И вот, по ходу пьесы, ее, понимаешь, муж бросил. И вот мечтаю сцену такую увидеть. Сидит на диване этот Герой Советского Союза и от горя на себе перманент рвет и в три ручья слезами заливается... Потому — она живой человек, Петя! А то ведь у нас ежели и напишут такое, так ежели у такой женщины и горе по ходу пьесы, так она беспременно у вас к рампе подходит, улыбается и публике какую-нибудь цитату из Карла Маркса зашпаривает. Дескать, ура, ура, братцы...

Да ведь это ж неправда, Петя! Такая неправда, что она у меня у самого вот здесь в горле пароходным гудком застряла, и гудануть хочется, и чувствую, что силов не хватает...

Правда нам, Петя, до зарезу необходима! Я когда-то такой анекдот говорил. Штаны у Москвошвея неважно шили. У новых — одна штанина короче другой была, у новых — было пятно на самых видных местах... А когда вы шли обратно жаловаться в магазин, вам говорили: «Что же вы обижаетесь, товарищ? И на солнце есть пятна!» «Да,— отвечали вы,— но солнце со всеми пятнами всходит и заходит, а мне же в таких штанах — ни выходу, ни заходу нет, дорогие товарищи!» Ну что бы было, если бы ты, Петя, поэму сейчас написал о том, что штаны у нас совсем замечательные стали, и по этому поводу свое знаменитое «ура-ура» кричать начал? Зачем же вы из нас дураков делаете? Мы же советские граждане. В каждом деле таком боль наша, радость наша. Вот у Островского в «Грозе» Катерина с обрыва в речку кидается. И тонет. Понимаешь — тонет! И в этом сила! Злость у меня на людей, которые ее потонуть заставили. А у вас бы — спасли ее! Непременно бы в конце пьесы секретарь райкома приехал, всех бы на место поставил и самой Катерине строгий выговор объявил за то, что она, не спросясь его, Волгу замутила...

И был бы гудок этот, Петя, впустую!

У вас гады-клеветники в пьесе на хорошего человека, на честного партийца доносы пишут, оболгут его — губят... Вот так бы, кажется, на сцену кинулся — речь какую ни на есть произнес!

И вдруг — опять! — в конце начальство вваливается, и опять благополучный конец. Опять знаменитое «ура-ура» получается. Шпионы — такие идиоты, что их грудные младенцы ловят, клеветники наказаны, добродетель торжествует — и жизнь вся такой розовой водичкой замазана, что спросить хочется, что вы — «инженеры» действительно или отцы-протопопы с кадилом?..

На многие наши кинокартины за границей рот разевают. И правильно! Но только надо того добиться, чтобы от некоторых других картин самим с разинутыми ртами по улицам не ходить. Вот я не помню, в каком-то фильме одна наша моторная лодка целый японский броненосец перед собой гонит. Броненосец в эту лодку в упор из пушек стреляет. Гранатами ее засыпает. А та хоть бы хны.

В конце концов броненосец не выдерживает — тонет. Сам тонет! От стыда за авторов киносценария тонет! Тонет и гудит жалобно: зачем это вам? Потопите меня, но потопите почетно. Я ж броненосец. Я же не буксиришко «Шура» с Каспийского моря!.. И действительно! У нас же самая сильная армия в мире. В старое время называлась Расейской императорской армией... Но названия давали цари, а армию делал народ. И рязанские, вологодские мужики, бок о бок с бородатыми сибирцами, с украинскими и терскими казаками, с узбеками, белорусами и грузинами — вставали несокрушимой стеной за родную землю...

И пока стоит эта земля — не нашлось во всем мире народа или полководца, сумевшего хоть раз в открытом и честном бою победить армию народа, разговаривающего на языках, на которых писали Шевченко, Гоголь и Пушкин...

Армию этого народа продавали цари, бездарные генералы заводили в Мазурские болота, оставляя без оружия и снарядов, сажали матросов на разбитые корабли, которые сами тонули под Цусимой, русские солдаты плакали от злости, оставляя развалины гордого Севастополя, и с голыми руками еще и еще раз кидались на врага и умирали проданными, но никогда, за всю историю мира — не умирали побежденными!..

И по сю пору висят на стене Казанского собора в Ленинграде ключи от Берлина, Парижа, Праги и многих других городов просвещенной Европы, и пока стоит земля, не побывали ключи от Москвы в руках неприятеля...

Их не дождался и Наполеон на Поклонной горе, а как привел войско в шестьсот тысяч — так и увел шестнадцать!..

Так гудите ж об этом! Гудите правдиво, от сердца, во всю мощь, во весь голос! Но только не забывайте «Шуру» — буксир с Каспийского моря. У «Шуры» от другого парохода гудок был. Она, что называется, в фальшивую дудку гудела...

И от ее гудка — на все Каспийское море — был один только смех!..

1939

СТЫД ИДЕТ!

Осенний возраст

Нет, нет! Не знаю, как другие, а я своим возрастом даже доволен. В осенние годы человек чувствует себя словно путник, взобравшийся на высокую гору. Дошел это он, значит, до вершины; уже отдыхая, разглядывает, как внизу копошатся разные там молодчики, лезут, пыхтят, торопятся... А он им уже сверху только покрикивает: «Давай, давай, ребята, не зевай, подтягивайся!»

Никогда, никогда не сравнится весна с мудростью и величавым спокойствием осени. Тут уже начинаешь ценить часы и минуты и на предложение любимого существа пойти, например, на берег реки, полюбоваться луной или облаками — отвечаешь просто: «А зачем? Сыро же! Туман! Простуда!»

С милым рай и в шалаше — это же выдумали поэты! А какой же в шалаше рай? Рай — это квартира в корпусе «б», три комнаты, ванна, газ, персональная машина, соответствующий оклад содержания. Это рай! А то что же весной-то: сирень, ландыши, незабудки, сплошные цветы! А ну-ка, покормите свое любимое существо цветами, оно же вам голову отгрызет! Любимое существо котлет требует! Ему бефстроганы подавай! Нет, нет — поэта из меня не получится. Мудрый возраст, осенний...

И кажется, что кругом сейчас многое способствует твоему благодушию. Наряду с произведениями, которые куда-то зовут, будоражат, есть и такие, что иной раз книжечку развернешь — душа радуется. Никаких переживаний, никаких трагедий.

Зашел тут на выставку одного художника — опять замечательно! Мудрый человек! Не то что другие: войну изображают, строительство. Все это как-то волнует — не успокаивает...

У этого — ничего подобного. Нарисованы коровки, петушки, лошадки, портретики... Великолепно!

Вчера в театр на «Машеньку» Афиногенова пошел без калош. Верите ли, ноги промочил: зрители так плачут от умиления, что в зале — слез по щиколотку. И главное — все солидно: профессор, внучка. В оперетте — Сильвочка, Веселенькая вдова. Прекрасно! Чувствуешь, что успокоился не ты один. Осенний возраст, очевидно, у многих...

И не могу сказать, сколько бы длилось это мое душевное равновесие, очень поддерживаемое некоторыми представителями искусства и литературы, как вдруг недавно ночью было мне странное сонное видение: явился будто бы передо мной — Стыд.

Я надеюсь, что присутствующие помнят, конечно, что такое именно Стыд? Я-то лично, честно говоря, как-то запамятовал: некогда. Нагрузки разные, то, се — как говорится, не до Стыда. Ну а тут только я, что называется, смежил веки, смотрю — открывается дверь, входит Стыд.

И ведь вот что значит осенний-то возраст! Раньше бы я, глядишь, заволновался, забеспокоился — как, что, почему, мол, именно ко мне,— а тут никакого впечатления. В чем дело, думаю, в профсоюзе я состою, в МОПРе тоже, на заем подписан — не скажу, чтобы ах, но в норме. По дороге, думаю, зашел, вероятно. Шел стыдить какого-нибудь сукинова сына — и завернул ко мне. Ясно!

«Присаживайтесь, говорю, товарищ Стыд, отдыхайте! Работки-то у вас, вероятно, бездна. Жулики разные там, взяточники, прогульщики. Небось беспрерывно надо являться, напоминать?»

А Стыд вдруг так смотрит на меня и говорит: «А зачем же мне к ним-то являться? К ним, вероятно, прокурор является — это его сфера...» — «Я понимаю, говорю, конечно, что вы представитель более духовной морали. Так сказать, нечто вроде бывших заповедей господних: дескать, «не укради», «не прелюбосотвори», «не свидетельствуй на друга своего ложно»...

Стыд опять так смотрит на меня и говорит: «Заповеди, как и поговорки, есть разные. Некоторые люди иногда говорят: «Стыд не дым — глаза не выест...»

Я говорю: «Да, да! устарело все это — не можно. Я тут, было, одному приятелю напомнил эту заповедь «не укради», а он мне в ответ: «Вы что, говорит, с ума спятили? А чем я жить буду?» Или вот, говорю, другой случай. Композитор у меня есть знакомый. Молодой, талантливый, но не то, что на руку, а, как говорится, на ноты нечист. Возьмет музыку какого-нибудь классика, чуточку переделает и за свое выдает. Даже стишок о себе сложил очень забавный (по городу ходит)... как это...

«Занятная штуковина,
Доходная статья,
Романсик-то Бетховена,
А музыка моя».

Ну, я его пожурил как-то — дескать, братец, нехорошо! А он мне в ответ: «Что ж, говорит, нехорошего-то? Наоборот, все довольны. Так-то я, молодой, неизвестно еще что напишу — хорошо или плохо, а тут-то уж как ни верти — Бетховен! Не подкопаешься...»

Так что, говорю, товарищ Стыд, пожалуй, и вам времечко отдохнуть. Все у нас прекрасно, все сделано, вопросы все решены, полная идиллия!»

Смотрю, Стыд уже ничего не говорит. Смотрит так на меня и молчит.

Я думаю, пересолил я несколько, наверно. Надо кое-какие уступочки сделать. «Конечно, говорю, есть некоторые и недостатки. Ну, скажем, в семейном вопросе... У меня сейчас с соседями дискуссия. Не установлено, сколько можно регистрировать через загс это самое, как говорится, «не прелюбосотвори» — мнения расходятся».

Смотрю, Стыд молчит. Я так опять соображаю и говорю: «Ну, есть отдельные недочеты в образовании юношества, но опять, с моей точки зрения,— не страшно. Да вот, говорю, я вам просто продемонстрирую». Стучу в стенку, мальчик у меня соседский Коля — десятиклассник. Я говорю: «Колечка, иди сюда, покажи старшему товарищу, какой ты ученый. Расскажи товарищу, ну кто такой, скажем, Суворов?» А Колечка вдруг отвечает: «Как кто — Черкасов, Петр Великий — Симонов, Александр Невский — опять Черкасов. Вот Минин и Пожарский — не знаю кто, еще картины не видел!»

Я так уже несколько смущенно спрашиваю: «Ну а кто такой Иван Грозный?» — «Да вы,— Колечка говорит,— с ума сошли? Этого еще никто не знает. Еще и сценарий-то не написан. Сценаристы сами, поди, еще не решили — кто он...»

Я говорю: «Колечка, но ведь историю не только по киногероям изучать надо. Принеси, говорю, тетради — мы с товарищем посмотрим». Приносит он тетради, разворачиваю я — читаю: «Разбор Евгения Онегина. Онегин вел роскошную жизнь и каждый день пахнул одеколоном. Пушкин и Грибоедов показали русскую женщину, но в более расширенном виде...»

Я думаю: может быть, об Онегине так только. Перевертываю, читаю дальше: «Некрасов одной ногой стоял в настоящем, а другой приветствовал грядущее будущее...»

Я говорю: «Спасибо, Колечка, иди, говорю, домой. Что-то, говорю, товарищ Стыд, мне как-то не по себе. Нездоровится, что ли?»

А Стыд мне в ответ: «Вы, говорит, одевайтесь — пройдемся; может быть, вам на улице лучше станет...»

Встал я, конечно, начал одеваться и чувствую, что со мной что-то странное происходит. Костюм у меня — наш, москвошвеевский. В ателье мод сшил. Ну, сами понимаете,— спешка, работы у них много. Как сшито, что сшито — внимания не обращал, а тут вдруг, при Стыде-то, надеваю его и чувствую, что краснею. Стыдно мне. И ведь не я сам шил костюм-то, а мне совестно. И опять думаю, критики-то мои как же? Скажут, тему тривиальную взял: штаны, Москвошвей... Но, думаю, на критиков-то наплевать: Стыд-то ведь у меня, у критиков Стыда нету. Надо, думаю, как-нибудь внимание гостя отвлечь. Говорю: «Товарищ Стыд, пока я одеваюсь, вы займитесь, вот книжечки, говорю, полистайте». Подвожу к полочке с книгами, а сам думаю: батюшки, зачем я это делаю, но ведь со стыда сгоришь. Шолоховский «Тихий Дон» — он уже, наверное, читал, стихи Маяковского ему не попадутся. Напорется на переделку «Дворянского гнезда» для театра — со стыда же в окошко выкинешься. Я говорю: «Впрочем, товарищ Стыд, может быть, лучше вы радио послушаете?» Стыд и говорит: «Нет, это слушать мне преждевременно, а вот если позволите (на патефон показывает), я лучше пластиночку заведу». Я кричу: «Нет! У патефона пружина

сломана». Говорю это, а сам краснею, потому что пружина-то цела, разумеется, но, думаю, дорвется он до пластинок, по вкусу моему собранных,— со стыда сгоришь. Вкус-то мой известно какой — джаз, цыганщина: романсы о том, как она ушла, ему изменила, потом обратно вернулась, опять изменила, а он узнал и тоже с кем-то утешился. И все это под музыку — ну срам, срам! Другого же слова не подберешь!

«Нет, говорю, товарищ Стыд,— тем более, я готов, идемте». Иду я с ним по коридору, живу я в коммунальной квартире, соседи у меня. Я-то не вмешивался, но, говорят, склоки, друг другу в борщ заглядывают, грязь... Иду я, и стыдно мне, что я-то в стороне был, не замечал, не вмешивался, не сказал своего слова...

Выходим на улицу — жизнь ключом бьет. Идем по улице Горького — строительство там грандиозное. Сразу мне легче стало. Я спрашиваю: «Как, товарищ Стыд, город-то, а?»

У Стыда даже улыбка на устах заиграла: «Чудесный, говорит, город. Гордиться этим городом надо. Следить, чтобы ни одна мелочь величию его не мешала. Кстати, что это такое?»

Глянул я и вижу: как раз рядом с памятником Пушкину на десятом этаже на чудесном доме каменная девица стоит и неизвестно что прохожим сигнализирует. То ли «проходи скорей», то ли «стой и удивляйся до завтра». Зачем ее водрузили — даже сами архитекторы не догадываются. Я у них на одном собрании был — мнения расходятся. Одни говорят «гениально», другие говорят «срам». Думаю, а вдруг срам, раз сами архитекторы говорят — они же больше меня понимают. Думаю, сиганет она сейчас с десятого этажа, кинется в ноги и завопит: «Уберите меня, я хоть и каменная, но стыд имею...» Думаю: надо как-нибудь спутника моего отсюда убрать. «Товарищ Стыд, говорю, давайте на метро проедемся». Он отвечает: «Пожалуйста».

Дошли мы до площади Маяковского, вошли в вестибюль, и только я с эскалатора ногу спустил, станцию замечательную увидел, смотрю туда, сюда — нет Стыда. А, думаю, хорошие вещи усмотрел — смылся. Доехал я до Театральной, радостно мне. Столько наш народ замечательного натворил, что просто «ура» кричать хочется. И сразу мне понятным стало, почему у нас люди такие есть, которые, кроме «ура», никакого другого слова не знают. Благо, есть от чего в нашей стране в восторг приходить — так они себе этот восторг профессией выбрали. Думаю, пока Стыда около меня нет — непременно таким человеком сделаюсь. И только об этом подумал, смотрю — Стыд опять рядом. Смотрит на меня, и я уже за эти мысли свои краснею. Думаю, надо опять ту же тактику повторить... Говорю: «Пойдемте, товарищ Стыд, на Москву-реку, новые мосты посмотрим!» А Стыд мне в ответ: «Мосты мостами. Я и без вас знаю, что они замечательные, а вот что это такое, говорит, в подъезде у вас?»

Я смотрю и вижу: в подъезде дома гражданин стоит и у него

вдруг цепи на руках... Подбегаю ближе — фу ты, пропасть, оказывается, гражданин стоит в подъезде и по телефону-автомату разговаривает. В одной руке у него, значит, трубка, в другой — телефонная книжка, и обе эти вещи к аппарату цепями прикованы. Издали посмотреть — ну, кандалы.

Стыд меня спрашивает: «Что-то, говорит, вещи все на цепях? Телефон на цепях, урны плевательные на цепях, кружки у кипятильников на цепях — почему это, не знаете?»

Я смущенно так говорю: «Для удобства, наверное. Если кто захочет себе чего взять, так уж чтобы вместе: телефонную трубку с аппаратом, кружку с кипятильником, ну и уж урну с домом. Комплект, так сказать...»

Говорю это, а сам краснею и за то, что говорю это, и за то, что глупость действительно необъяснимая.

А Стыд идет по улице медленно и у каждой витрины останавливается. Подошел к магазину подарков — знаете, есть такой,— смотрит и спрашивает: «Это что?» Я говорю: «Как что? Подарки!» — «Кому же, спрашивает, вы такие странные подарки дарите?..» Я думаю: вылезать как-нибудь надо. Набираюсь смелости: «Недругам своим, говорю, дарим. Обычай у нас такой. Чуть кто перед нами провинился — мы ему сейчас в этом магазине подарок покупаем, дарим, и он, значит, потом всю жизнь мучается».

Стыд так покачал головой, посмотрел еще раз на подарок и говорит: «Жестокий обычай...»

Идем дальше, а я думаю: батюшки ты мои, сейчас он к магазину ширпотреба подойдет — совсем мне деваться некуда! Пикирующие керосинки там выставлены, примуса-самовзрывы, утюги-фугасы — радость хозяйкам, ножи, которыми даже директора ширпотребной фабрики зарезать нельзя, вилки, которыми его равнодушие проткнуть невозможно! Я не выдерживаю, кричу: «Товарищ Стыд, отпустите душу на покаяние! Ну пойдемте опять в метро, пойдемте на Волго-канал, пойдемте к людям, которыми гордиться можно!»

А Стыд мне в ответ: «А зачем же, говорит, ходить? Вы здесь гордитесь. Страна у нас такова, что гордиться ею везде можно. И надо! Я гордости не помеха».

Я кричу: «Но вы же меня и краснеть заставляете! Притом не только за себя — за других! Я, что ли, все эти вещи-то делал?»

А Стыд тихо так отвечает: «Если так, говорит, разбираться, вы лично метро ведь тоже не строили, а, однако, гордиться им собираетесь. Обе стороны в себе соединять надо. Что-то, говорит, к кому я ни зайду сегодня, все только гордиться желают. Сидят, гордятся и на свою любовь к Советской власти ссылаются. А ведь Советскую власть любить мало! Надо так сделать, чтобы и она тебя за что-нибудь полюбила...» Я говорю: «Но я жизнь за нее положить готов, в это вы верите?..» Стыд отвечает: «Верю. Но представьте, что жизнь вашу сейчас не требуют.

Меня другое интересует — вот если вас сегодня для дела попросят квартиру оставить и самому на периферию переехать, вот вы лично меня на порог тогда к себе пустите?»

Я думаю: батюшки ты мои, куда гнет, куда гнет!.. Говорю: «Товарищ Стыд, перемените разговор. Я человек осеннего возраста, мне такие переживания вредны... Вон, говорю, молодежь идет, вы на них, на них поднаприте... Ко мне уже нечего прицепляться...»

А Стыд мне гремит: «Есть за что прицепиться. Дело не в возрасте. Есть тысячи людей гораздо более старых, которые считают, что счастье жизни в борьбе и победах. Есть, к сожалению, молодежь, у которой в душе тот же самый осенний возраст. Вы успокоились. Вы забыли, что у вас у всех впереди еще большая дорога. На этой дороге будет мешать каждая мелочь, каждый плохо сделанный гвоздь. Сегодня об этом надо напоминать каждый день, каждый час. Об этом надо писать стихи и поэмы».

Я говорю: «Позвольте, но это же делают поэты, писатели, драматурги...»

А Стыд продолжает: «Мало! Взгляните на эту афишную тумбу. Эта тумба для успокоившихся людей. За последние годы вы чаще, чем надо, плакали вместе с Марией Тюдор, чаще, чем это необходимо, умилялись судьбой королевы Марии Стюарт, сладко поплакивали на «Дворянском гнезде» и ни разу не показали, как большевики прокладывали в раскаленных песках мировые каналы или пробивали в сорокаградусные морозы финские доты. А предстоит-то вам не проливать слезы умиления, а — воевать! Воевать страшно жестоко, идти под огнем и побеждать, побеждать непременно! Страну, которой вы имеете право гордиться, нужно уметь и беречь!..»

Именно на этой фразе я и проснулся. Стыда, конечно, у меня никакого нет — это был сон. А вокруг меня, вижу, соседи стоят, будят меня и говорят: «Что-то вы вопили во сне как зарезанный?»

Я так на них посмотрел, и говорю: «Ничего! Возраст у меня очень опасный, но дело не в возрасте! Спать не надо».

1941, май

«ВО ПОЛЕ БЕРЕЗОНЬКА СТОЯЛА...»

Зимой 1941 года Москва переживала суровые дни. На подступах к городу, на наших мирных дачах грохотали орудия, ползли танки... Были захвачены старинные русские города Волоколамск, Истра, Наро-Фоминск, Клин...

В Клину враги не только залили кровью исконную землю русского народа,— они оскорбили его национальную гордость, его искусство, его песню.

Заботливо и любовно охраняли мы в Клину Дом-музей великого русского композитора Петра Ильича Чайковского.

С изуверским исступлением фашистская сволочь, пятная себя несмываемым позором, громила в Клину дом Чайковского, топтала сапогами его портреты и ноты, оскверняя все самое дорогое душе русского человека...

А в осажденной Москве по-прежнему проникновенно и гордо звучала волшебная музыка великого композитора...

(За занавесом — звуки рояля. Слышится музыка Чайковского. Пауза.)

Представители Третьей империи не имели ни малейшего понятия о том, что искусство — душа народа. Они не знали, что к могиле Пушкина не зарастет народная тропа, даже если эту могилу сравнять с землей.

Был разгромлен и загажен клинский музей великого композитора, но сам Чайковский жил в эти дни в душе каждого советского воина и гражданина,— жил образом, раз навсегда отпечатанным на нежнейших страницах человеческого сердца...

(Занавес открывается. В золотой раме — живая картина: кабинет Чайковского в Клину. Ю. В. Брюшков в роли композитора исполняет «Осеннюю песню» Чайковского.)

Мы слушали мелодии Чайковского в самые грозные для столицы дни. Мы слушаем их и сегодня, когда зарвавшиеся гитлеровские орды бегут, спасая свои шкуры, покрытые вшами, бегут мимо русских берез, в белых весенних нарядах выстроившихся вдоль дорог войны...

Певец беспредельных просторов России, удали и отваги русского человека, его «широкой, как степь, и глубокой, как море» чистой, мужественной души,— Чайковский особенно близок народу.

Его музыка — это Россия...

(Дальнейшее произносится на фоне исполняемых Брюшковым отрывков из Четвертой симфонии Чайковского.)

В Музее Ленина под стеклом лежит пожелтевший лист бумаги с пометками Владимира Ильича. На II съезде, когда рождалась большевистская партия, Ленин, слушая очередного оратора, торопливо делал пометки. Небрежно и кратко записанные большие ленинские мысли... И вдруг — сбоку на блокноте слово «березка»... И снова «березка». Еще и еще... На все лады вкривь и вкось слово «березка»...

Съезд происходил в Брюсселе — откуда же березка, далекая подмосковная березка?..

Ленин любил все русское — русский народ, русскую природу и русскую песню. Приехали из России товарищи, на чужбине пахнуло родиной...

И вот, среди важных партийных вопросов и решений, выросла на полях блокнота родная красавица березка...

«Во поле березонька стояла...»

В этой гениальной простой мелодии, прозвучавшей в Четвертой симфонии Чайковского,— и наш родной пейзаж, и наша

любовь к Родине, и вся простая душа могучего, одаренного народа-богатыря.

Березка, русская родная березка... О тебе писали Аксаков и Тургенев, Толстой и Лермонтов. О тебе написал и Чайковский.

«Во поле березонька стояла...»

Стоит она и сегодня. Белым саваном смерти должны казаться бегущим фашистам ее покрытые молодой корой ветви. А вслед отступающим ордам, сквозь ураган артиллерийской стрельбы несутся русские народные песни. Это в освобожденных городах и селах звучат они, передаваемые из Москвы по радио, из Концертного зала имени Чайковского, народные песни, положенные на музыку самым замечательным из русских композиторов...

(При последних словах все громче звучит музыка и за тюлем-стеной кабинета Чайковского высвечивается русский пейзаж: осень, березки, стоит девушка, обняв березку. Соло рояля переходит в оркестровое звучание этой части Четвертой симфонии — «темы судьбы»)

И неумолимое звучание этой части симфонии — его «темы судьбы» — гудит сегодня, как грозное напоминание о возмездии всем иноземным пришельцам, смеющим думать, что они безнаказанно могут оскорбить душу народа, его родину, его песню...

1942

ЗОЛОТАЯ РЫБКА

Я считал, дорогие товарищи, что даже и пятидесятилетний человеческий возраст — возраст вовсе не старый, я даже готов утверждать, что в пятьдесят лет человек, в сущности, совсем юноша, почти мальчик. Я говорю не о внешности, конечно. Тут природа с моими доводами не согласна и наносит свои сокрушительные удары, не считаясь с какими бы то ни было арифметическими соображениями. Внешне «мальчики» в пятьдесят лет чаще всего напоминают город после сокрушительной бомбардировки и только-только восстанавливаемый жителями... Но это, повторяю, внешне. А сама по себе цифра «50», будучи разложенной на основные слагаемые,— цифра просто-напросто пустяковая. Скажем, первые четырнадцать лет, почти у каждого человека, считать просто нечего. Годы эти совершенно несознательные и в жизненной бухгалтерии не участвуют. Их сразу надо отбрасывать. И это, знаете ли,— из пятидесяти-то долой четырнадцать — остается тридцать шесть. Цифру эту в свою очередь необходимо сразу разделить пополам, так как известно, что человек половину жизни проводит в кровати: спит, отдыхает — вообще не существует. Остается, следовательно, только вторая половина — восемнадцать лет, которые тоже должны быть подвергнуты сложному математическому дроблению.

Тут, знаете ли, годок-другой надо выбросить на совершенно

бесполезное чтение произведений некоторых наших писателей; год — в общей сложности — человек стоит в очереди; год, а то и больше выбрасывается из жизни на ухаживание за прекрасным полом (у меня-то лично на это, положим, ушло всего минут сорок, не больше, но тут играла роль моя внешность, а я говорю вообще). Ну, год (если сложить вместе) едет на трамвае, год обедает, год ужинает, какие-то часы тратит на разговоры примерно такого порядка:

— А, Петр Иванович, ну как?

— Ничего, вы как?

— Да тоже ничего, в общем. Жена как?

— Да ведь как вам сказать? Если помните, умерла четыре года назад.

— Что вы говорите? А детки как?

— Благодарю вас — не было ведь пока еще...

— А-а... Ну слава богу, как говорится. До скорого, Петр Иванович, захаживайте!

— С удовольствием. Вы где живете-то?

— Да ведь во Владивостоке обычно-то. Я проездом.

— А-а... Ну, как-нибудь заверну на неделе. Пока!

И так далее. Беседа не особенно деловая, а посчитайте, сложите, глядишь — годок и на это ухлопано. Ну, а год туда, год сюда, смотришь — из восемнадцати-то половина ушла на время, которое смертью назвать грешно, а жизнью совестно.

Таким образом, из пятидесяти-то лет остается зачастую человеку на все философское обдумывание своего якобы бесконечного жизненного пути всего лет восемь-девять — возраст, в котором, как известно, даже и лошади считаются молодыми.

А уж у человека-то — это не только молодость, это юность, почти детство, дорогие товарищи!

И недаром Пушкин, будучи взрослым и уже знаменитым поэтом, любил слушать сказки няни Арины Родионовны и после перекладывал их в искрометные строчки. Помните, например, его сказку о золотой рыбке? Жил-был старик со старухой, поймал старик золотую рыбку, она заговорила человеческим голосом, рыбак отпустил ее на волю, за это рыбка исполняла разные его желания. Бессмертная сказка!

Рассказывают даже, что недавно в Москве один рыбак тоже поймал золотую рыбку и тоже она заговорила человеческим голосом, дескать: «Рыбак, рыбак, отпусти меня на волю, за это я исполню любые три твои желания». Рыбак, конечно, согласился. ну, тут, собственно, и началась сказка.

«Первое твое желание?» — спросила золотая рыбка. Ну, сами понимаете, рыбак — штатский человек, да еще не ахти какой человек — что он мог пожелать? Он сказал: «Рыбка, рыбка, я бы хотел быть богатым...» «Хорошо,— сказала золотая рыбка,— иди домой, ложись спать. Утром проснешься, увидишь — твое желание исполнено». И действительно! Проснулся утром рыбак, смо-

трит — была у него одна комната в восемь метров, тут соседка из эвакуации не вернулась, он ее площадь прихватил временно, сам вдруг к литерной столовой прикрепился, карточки его все через стол заказов консервами отоварились,— словом, полное богатство в доме...

«Второе твое желание?» — спросила золотая рыбка. Ну опять, сами понимаете, рыбак — штатский человек, да еще не ахти какой человек — что он мог пожелать? Он сказал: «Рыбка, рыбка, я бы хотел быть счастливым...» «Хорошо,— сказала золотая рыбка,— иди домой, ложись спать, утром проснешься, увидишь — твое желание исполнено». И действительно! Проснулся утром рыбак, смотрит — была у него жена старая, пошла в косметический кабинет, вернулась красавицей писаной, был один ребенок — стало четверо. Старшая дочка за генерала замуж вышла — ну, полное счастье в доме...

«Третье твое желание?» — спросила золотая рыбка. Ну, вы уже догадываетесь, наверное, рыбак — штатский человек, не ахти какой человек, но все-таки сегодняшний человек, что ж он мог пожелать? Он сказал: «Рыбка, рыбка, теперь я бы хотел убить Гитлера!» «Хорошо! — сказала золотая рыбка.— Иди домой, ложись спать, утром проснешься, увидишь — твое желание исполнено». И действительно! Проснулся утром рыбак, смотрит, а у него на столе повестка из военкомата: явиться к десяти часам утра с вещами.

Так все три желания были исполнены. Сказки — они ведь мудрые!..

Однажды ко мне во сне Гитлер явился. И смотрю я, понимаете ли, на него, вид у него такой противный, мерзкий, избитый он весь. На голове у него шишка громадная — «Сталинград» написано, скула на сторону сворочена — Корсунь-Шевченковская эпопея след оставила, под глазом синяк ленинградский, гóворовский, на шее волдырь жýковский и прочих шишек не сосчитать. Ни дать ни взять — карикатура Кукрыниксов с первой страницы «Крокодила». Но «Крокодилу»-то, думаю, хорошо. У него отдельный номер максимум рупь стоит, а у меня же зрители по тридцать целковых за билет платят. Что, ежели я им их билеты Гитлером отоварю? Дай, думаю, поговорю с ним раз в жизни на его «блатной музыке». Человеку же все равно вешалка предстоит, какой смысл оттягивать-то? Может, я ему сейчас все приспособления предложу. Веревки у меня, правда, подходящей не найдется, но зато интересные подтяжки имеются. Я их до войны в Мосторге купил. Как подтяжки они еще и тогда не годились, но Гитлеру на них удавиться — лучше инструмента не придумаешь...

С чего только начать, соображаю? Уж не с гоголевской ли фразы, думаю: «Что, сынку, помогли тебе твои ляхи?» Тарас Бульба когда-то так Андрию говорил. Потом вспоминаю, что некоторые ляхи из эмигрантского польского правительства ему

действительно помогают,— не след, думаю, мне в международную политику вмешиваться. Начну подипломатичнее как-нибудь. «Ах ты, говорю, сукин сын, Адольф. Да мало, говорю, того, что меня наяву от тебя на каждом углу тошнит, ты еще мне во сне заявляться вздумал? Да ах ты»...— говорю. И тут, понимаете ли, начинаю соображать, что никакого ругательного слова сразу я найти ему не могу. Начинаю в уме все «морские загибы» припоминать, какими с юности владею великолепно, и чувствую, что они для него ерунда, мелочь. Я так, знаете ли, мысленно в мировую литературу кидаюсь — думаю, там, конечно, образ какого-нибудь небывалого злодея вспомню. У Шекспира, думаю, у Эдгара По, у Данте в ужасах «Ада» — и, так перебирая всех, вижу: нет, ерунда все это перед ним — немощно, бледно! Ну, что же там леди Макбет шекспировская, Каин у Байрона, Ирод, Иуда — перед ним это же все нашалившие ребята из детского сада «Трудовая пчелка»!

«Ведь вот, говорю, что получается. И даже обозвать-то тебя как следует не могу. Ты, можно сказать, в злодействе всю мировую литературу переплюнул. Как и быть-то с тобой, прямо не понимаю. Ты у меня как у сатирика — поперек горла сидишь. За какую тему я ни возьмусь, какую мерзость иногда ни захочу в фельетоне вывести — обязательно в тебя упираюсь. Все мерзости на свете один ты переплюнул. Ну иной раз жулика нашего, какого ни на есть завалящегося (а у нас все-таки такие тоже попадаются, скрывать нечего), захочу в фельетоне продернуть — не могу. И материал у меня подходящий имеется. Скажем, тут мне недавно один заведующий продбазой жаловался: записки его блатмейстерские, от его начальства на базу, одолели. То и дело получает — отпусти тому то, отпусти тому это. Великолепно, казалось бы!

Я уж ему в уста наподобие Пимена из «Бориса Годунова», слова готов был вложить: дескать,

> еще одна подобная записка —
> и база уж окончилась моя...

Неплохо было бы! А не могу... Как вспомню, что ты у нас в городах игрушки у детей с собой в Германию забираешь, генералы твои шпингалеты из окон вывинчивают, из Петергофа ты не только фонтаны, воду для фонтанов себе на базу перегнать собирался — ну и что ж мои жулики перед тобой выходят? Ерунда! Мелочь! Не стоит публику беспокоить. Смешным захочу чем-нибудь перед зрителями блеснуть — опять ты! Самые забористые анекдоты против сводок твоего командования не выдерживают. Ты уже прямо по радио сообщать начал: «После успешных боев нами оставлен город Ямбург. Красная Армия в панике бежит за нами». Выходит, мне прямо хоть работать бросай!.. Говорю тебе, Гитлер, ты можешь сматывать удочки... Давай кончай эту петрушку! Ты явился ко мне во сне — у меня к тебе деловое предло-

жение. Вот тебе подтяжки, крюк — вздергивайся у меня заместо люстры. Лимит у меня уже пережжен, электричество сроком до второго пришествия выключили — может, у меня от твоих синяков светло станет!»

И дальше, понимаете ли, во сне чувствую, что такие слова выговаривать начинаю, которые наяву никак повторить невозможно. Причем, знаете, такое состояние иногда бывает, человек соображает, что все это во сне происходит, но проснуться не может. Чувствую, что меня от злости лихорадка по постели ходором бьет, понимаю, что кричу во все горло, соображаю, что кругом соседи собираются, а у меня сознание двойственное. С одной стороны, понимаю, что проснуться необходимо, а с другой — смотрю во сне — сам Гитлер в петлю-то не лезет. Корежится, знает, что ему ее никак миновать не придется, но сам не лезет. «Это, хрипит, я еще у вас в газете читал — такого случая в истории не было, чтобы человека к пропасти подвели, а он сам в нее спрыгнул. Вы меня туда спихнуть потрудитесь, будьте любезны!»

Я, понимаете, с кровати вскакиваю. «На что ж ты, кричу, надеешься, гад!..» И тут уже просыпаюсь окончательно, вижу — вокруг соседи стоят, и я им наяву, но как-то подсознательно, выпаливаю: «На рыбаков, кричу, он, гад, намекает!» Соседи, конечно, спрашивают: «На каких рыбаков? Кто намекает?» — «Гитлер, кричу, гад недодавленный намекает! На тех рыбаков, которые у меня в сказке на золотую рыбку надеются. Она, мол, золотая рыбка-то, все наши красивые пожелания выполнит. В порядке чуда. А чудеса-то у нас народ сам делает. Трудом и кровью! И народ, это имейте в виду, не кто-то другой, посторонний, третий.

Народ — это вы, это я, каждый! И тут в себе покопаться самое время. Народ-то народом, а как, мол, я-то, я? Может быть, уже убаюкиваться начал? На золотую рыбку надеяться? Так она, видите ли, золотая рыбка-то, нонеча умная стала. Она в ответ на красивые пожелания повестку-то из военкомата присылает! Это товарищам «рыбакам» — и которые у нас и которые за рубежом (кстати, они там целыми артелями действуют) — на носу зарубить надобно!

Одна цветущая сказка живет сейчас у народа в сердце. Сказка победы. Старая пушкинская сказка о золотой рыбке нынче начинается с самого начала, с первой ее фразы: «Жил-был старик со старухой»...

И дальше никто в мире, никогда не смел даже подумать, что Великий Русский народ позволит кому бы то ни было помешать им жить-быть на советской земле до конца дней их — радостно и спокойно.

1944

СОВЕТСКИЕ ЛЮДИ

Мне столько раз за время войны пришлось в своих фельетонах произносить слова — Гитлер, Геббельс, Геринг, Гиммлер и прочие собачьи клички, начинающиеся все, как это ни странно, на одну и ту же, самую малоэлегантную букву русского алфавита, что сегодня, когда все они (наконец!) скатились к черту в лапы,— я чувствую себя вроде как в отпуску...

И я даже не знаю, поджаривают ли сейчас Гитлера черти в аду, если он действительно застрелился, или, наоборот, разгуливает он где-нибудь еще живой, с перекроенной рожей, и какие-нибудь знатные иностранцы, вроде «Дон Бузилис» или «Дон Бузатерио», ласково пожимают ему копыто, хлопают по животику и называют «веселым и добрым малым» — все равно: самая возможность не говорить непременно о нем, не видеть его пошлой физиономии в карикатурах на всех заборах — одно это уже великое счастье...

Художники и поэты начали уже перестраивать свои лиры и хоть изредка стали бренчать на них о любви и о девушках. Да и сами девушки на собственный вопрос: «Любишь ли ты меня, Вася?» — перестали удовлетворяться такими привычными ответами, вроде: «Точно!», «Порядок!» — а потребовали новых, красивых и волнующих определений.

Наступило мирное время, дорогие товарищи.

Много раз говорил я о том, что жизнь человеческая подобна четырем временам года: лет этак, что ли, до восемнадцати — в жизни у каждого человека — весна, с восемнадцати до тридцати пяти — знойное лето, с тридцати пяти, ну, что ли, до пятидесяти — этакая славная, золотая осень, ну а уж там, мол, с пятидесяти — шестидесяти, прямо будем говорить,— зима...

Но сегодня вся эта моя старая теория летит к черту в лапы вместе с шестью фальшивыми трупами Гитлера! Великолепная молодость сегодня потоками заливает советскую землю!

Придите домой, посмотритесь на себя в зеркало — и вы не узнаете сами себя!

Сегодня вы все красивы и юны. У вас у всех молодые взоры, соболиные брови и золотистые кудри до плеч! Мне кажется, что я выступаю сегодня в каком-то великолепном саду, где вместо зрителей меня слушают подснежники и фиалки, розы и георгины — так вы мне кажетесь сегодня хороши, молоды и прекрасны!

Жизнь, товарищи, после военных потрясений развернулась во всей красоте и сулит радости и восторги!

И может быть, конечно, что нашлись у нас такие заведующие столовыми или такие «работники прилавка», которые на первых порах после войны и встретили в своем личном бюджете какие-либо затруднения или даже прямые убытки, но я, зная их неописуемые таланты, верю, что они в конце концов нашли для себя новые возможности и варианты...



Н. П. Смирнов-Сокольский выступает на праздничном концерте в Москве, на площади Владимира Маяковского

Да и какое нам с вами дело до чертополоха, репейника и крапивы, которые неизбежны в каждом саду. Взгляните, например, какие поганки не увядают в польском эмигрантском болоте и какая «куриная слепота» расцветает порой за границей...

Но сорняки останутся сорняками, а мы сегодня говорим о цветах! Цветы, как и люди, разны по форме, но люди, как и цветы, объединены одной особенностью — стремлением к солнцу!

Из последних корреспонденций с фронта мне больше всего запомнился разговор двух советских девушек-бойцов в лесу под Веной. Они сидели на покрытой пятнами солнца лесной дороге, варили кашу и устало перебрасывались словами:

— Маруся, ты картину «Большой вальс» видела?

— Ну видела... Так что?

— Так, Маруся, это же и есть Венский лес...

— Да что ты?! И правда!..— А потом, оглянувшись, добавила: — А знаешь, ничего ведь особенного — лес как лес...

И она была права. Особенное было вовсе не в самом Венском лесе! Особенное было в том, что советские люди были объединены уверенностью в Победе и знали, что будут в Венском лесу, знали, что будут идти по этим дорогам, знали, что будут в Берлине.

Уверенность во всем этом была так велика, что если бы завтра, скажем, в плохом распределителе вместо надоевшего яичного порошка выдали бы вдруг настоящие куриные яйца, мы бы удивились гораздо больше, чем тому, что дошли до Венского леса, воспетого Штраусом!

Есть у меня приятель военный (такой косяк орденов!). Приехал на побывку в Москву и пошел в баню. А потом, захлебываясь, рассказывал мне о том, что в бане был кипяток: «Сначала, понимаешь, кипяток было прервался... Мы, значит, намыленные сидим, ждем. Конец, думали... Потом кипяток вдруг появился... Прямо чудо какое-то! Так вымылся — гениально!»

И, как я потом его ни умолял рассказать о его подвигах и достижениях на войне, он досадливо отмахивался и говорил: «Да там, в общем, ничего особенного! Бьем». И опять сворачивал на кипяток, который, очевидно, потряс его геройскую душу...

Советские люди форсировали реки, брали высоты, взламывали линии обороны, перед которыми иностранные инженеры-эксперты изрекали одно только слово — «нон»!

Советские люди смотрели и говорили свое: «Крепкая, конечно, штукенция. Но ничего особенного. Возьмем!» И брали!

Вспоминается старый анекдот о Суворове. Перед взятием Измаила, этого чуда тогдашней фортификации, Суворов спрашивал у солдат: «Как, ребятушки, можно взять эту крепость?» — «Никак нет, Ляксандра Василич, как можно? Птица не долетит!» — «Ну а ежели завтра понадобится?» — «Понадобится, Ляксандра Василич,— возьмем!»

И взяли! И если бы оголтелый фашистский вождь знал одну эту особенность русского человека, он бы застрелился раньше, чем ему пришла в голову мысль пальцем прикоснуться к пограничным столбам нашей Родины!

Великое иногда познается и в малом. Если бы когда-нибудь он мог видеть нашу молодежь зимой на улице или на катке, он бы понял, что люди, которые в сорокаградусный холод зимой на улице могут есть мороженое «эскимо»,— таких людей победить невозможно!..

Особенность нашей, никогда не забываемой Победы — в том, что она действительно НАША. Ее ковала страна от мала до велика. Когда раздавались торжественные салюты по поводу взятия того или иного города, гордыми были не только части, наименования которых перечислялись в приказах. Гордыми были все. Гордились рабочие, творившие вооружение и технику, инженеры, ученые, конструкторы, милиционеры, охранявшие порядок на улицах, кондукторши трамваев, которые своими суровыми окриками «местов больше нет» старались в поредевших за войну вагонах все же доставить советского человека на место.

Победу ковали в очередях домохозяйки, безропотно переносившие тяготы войны, матери, отдавшие на войну старших и воспитывающие младших,— каждый салют звучал и в их честь!

Он звучал даже в честь той одной моей знакомой молодой девушки, которая на вопрос, что она делала для войны, отвечала: «Я — любила одного лейтенанта, была ему верна, и он знал об этом на фронте!»

Дело, может быть, не трудное, но я знаю девушек, которые тогда не справлялись и с этим. Следовательно, в честь их — ждущих и верных — также звучали салюты!

Семья — муж, жена, мать и дети — это драгоценнейшие каменья новой послепобедной жизни!

Победе помогали художники, поэты и артисты. Правда, работа некоторых из них (в том числе и моя) очень напоминала то, о чем когда-то рассказывал Тургенев в романе «Рудин». Помните? Он там рассказывает о человеке, который стоит на берегу и ждет, пока возчики вытягивают застрявший на пароме тарантас. Возчики, значит, вытягивают этот тарантас, напрягаются, потеют, а седок стоит на берегу, смотрит на это и кряхтит. Знаете, как это делается: «Давай, давай, братцы, навались, взяли! Еще раз — взяли!» Причем, по словам Тургенева, человек этот так кряхтит, что на него смотреть жалко.

Не думайте, однако, что это совершенно бесполезное дело. Его никто не смеет сравнивать с делом героев, но иногда ободряюще крякнуть — вещь дельная. Вопрос в том, как кряхтеть, когда и по какому поводу. У нас есть, которые за войну недокряхтели, а есть и перекряхтевшие...

Сейчас, впрочем, это уже и не важно! Гораздо важнее задуматься, что петь и читать вам теперь, вам — людям, которые на себе вывезли колесницу Победы? Людям, которые до конца своей жизни никогда не устанут слушать об этой победе?

Свой первый фельетон о войне в сорок первом году я начал с фразы самой обыкновенной: «Здравствуйте, дорогие товарищи!» И есть, очевидно, в самом слове «товарищ» какая-то скрытая, но великолепная музыка, которая доносит всегда это слово до самого сердца... Музыку этого слова знал еще Гоголь.

В том же сорок первом году, когда московские зенитчики вели еженощные бои с фашистами, бомбившими наши больницы, родильные дома, памятник Тимирязеву, беднягу слона в зоологическом саду (считая и его, очевидно, военным объектом!), и когда многие из нас, почти все, стояли на крышах наших домов, прикрывая головы эмалированными тазиками или железными сковородками, могущими (как нам наивно казалось тогда) защитить нас не только от осколков, но и от любой, полуторатонной фугасной бомбы,— именно в те незабываемые дни вспоминал я слова старого гоголевского Тараса Бульбы, которые говорил он войску своему перед боем:

«Вот в какое время подали мы, товарищи, руку на братство! Вот на чем стоит наше товарищество! Нет уз святее товарищества!.. Бывали и в других землях товарищи, но таких, как в Русской земле, не было таких товарищей».

Да, было, казалось, от чего согнуться... Но в самые черные дни, когда думалось, что против нас идут все армии мира, я вдруг услышал, как какой-то старый, сморщенный дед, простой совершенно, спросил у остановившегося молодого бойца:

— Скажи, кавалер,— калуцкие за нас?

И, получив несколько удивленное подтверждение, спрашивал дальше:

— А рязанские, вологодские? А сибиряки?

И, получив опять подтверждение, пожевал губами и проскрипел совершенно категорически:

— Тады, скажу тебе, кавалер,— немцу крышка!..

И он прав был, согнутый летами и заботами дед. «Крышка» немцу была предугадана потому, что за нас были рязанские, вологодские, сибирские, украинские и другие замечательные люди нашей страны.

Ни позавтракать в городе Ленина, ни пообедать в Москве, ни поужинать в Сталинграде — ничего, о чем мечтали псы-рыцари, не дали им советские воины.

Кормежка незадачливых завоевателей, по сути дела, началась только после нашей победы: в бывшем их собственном Берлине, под наблюдением маршала Жукова и по меню, которое пришлось составлять советскому хлебодару — Анастасу Ивановичу Микояну... Ну что ж, советский народ — народ благородный!..

И когда вы сегодня, товарищи, опаленные огнями боев, дыханием сталелитейных печей, обученные великолепному единению фронта и тыла, более сильные, чем когда бы то ни было, гордые Победой, пришли в этот зал,— о чем может напомнить вам старый артист, сердце которого рвется от радости и любви? Об одном! Всегда и везде об одном:

Здравствуйте, дорогие товарищи!

Поздравляю с Победой!

1945

ЗА ВСЕ НАСТОЯЩЕЕ!

Мне кажется, что я совершенно правильно угадаю, если скажу: главное, из-за чего вы пришли сегодня в театр,— это, конечно, посмеяться... Отдохнуть, повеселиться и, так сказать, «отоварить смехом» приобретенные вами билеты...

И это, конечно, правильно. За лекарством ходят в аптеку, за водкой — к Елисееву, хоронить — на кладбище, ну а посмеяться — к нам, к юмористам. И плохо это, когда люди вдруг начинают путать: на кладбище пол-литра требуют, у Елисеева смеяться начинают, а на выступлениях юмористов горючими слезами обливаются...

Это уже не порядок — каждому свое, как у Островского говорится: купец — торгуй, чиновник — служи, шатун — шатайся... И плохо это было, когда в свое время Лев Толстой, будучи писа-

телем по профессии, пытался сапоги шить, а иные писатели наши, будучи по способностям своим всего-навсего иногда сапожниками,— пытались романы писать. Оно и получалось порой, что сапоги-то были похожи на «Анну Каренину», а иная «Анна Каренина» — как две капли воды смахивала на сапоги...

Нет, нет — давайте, товарищи, не путать. Ежели ты на войне был герой — рассказывай о своем героизме, а ежели по обстоятельствам своим ты, ну, что ли, изучал фольклор города Ташкента, так рассказывай о Ташкенте.

Выросли мы с вами за годы Советской власти, товарищи. Выросли и, простите меня, поумнели. То есть невероятно все поумнели. Может быть, на мне самом это и не особенно заметно, но в вас мне это сверху — прямо как на ладони видать.

Без ложной скромности говорить надо, что народ весь к культуре семиверстыми шагами шагает. Вы же посмотрите сами кругом, оглянитесь! Четыре года люди на войне были, шашками рубили, штыками кололи, а вернулись домой — полный порядок, как говорится!

Как ни в чем не бывало садится вчерашний лихой командир за стол председателя облисполкома или директора табачной фабрики и с той же настойчивостью, присущей советским людям, начинает командовать папиросами «Катюша», как недавно еще командовал батареями гвардейских минометов, носящими такое же славное и такое же, наводящее «ужас на потребителя», имя...

И лишь в виде большого исключения можно встретить иногда безусого молодого лейтенанта, не умеющего еще остановить своего опаленного боями сердца, который, стоя на задней площадке трамвая, вдруг задумается и, встрепенувшись перед нужной ему остановкой, закричит на стоящих перед ним пассажиров: «Вперед, братцы, продвигайтесь вперед!..»

Но и он, встретив тут же неумолимый взор суровой кондукторши, немедленно приходит в себя и уже мягко, вежливо спрашивает впереди стоящего: «Вы не собираетесь спикировать на следующей позиции? Разрешите тогда потеснить кое-какие ваши уважаемые части и, обойдя ваш корпус с правого фланга, зайти в арьергард расположенной впереди вас гражданки, которая уже пробила брешь в дверной обороне и собирается вырваться из кольца окружения в несколько расстроенном, но безусловно еще боеспособном виде».

Хороший народ, золотой народ, дорогие товарищи. И ремесла войны не забыл и в мирной жизни ведет себя правильно!

Вот смотришь на вас и чувствуешь, что перед тобой люди сидят, которые в корень вещей глядеть научились и что к чему понимать стали...

Поэты, конечно, могут писать, что, дескать, с милой рай возможен и в шалаше. Но мы-то с вами знаем, товарищи, что милая, въехав в шалаш, тут же потребует, чтобы в нем и саратовский газ действовал, и паровое отопление было, и чтобы все дру-

гие райские удобства функционировали. У милых-то теперь, знаете ли, в голове тоже не один перманент только. Они понимают, что всякий так называемый рай своими руками строить необходимо. А это, видите ли, и котлованы рыть, и землю кубометрами вытаскивать, и кирпичи подносить... И для поэтов писать об этом — много труднее, чем даже во время войны нужные песни складывать. Поэтому солдатское дело — оно великое и святое. Но оно по-честному просто. А мирная жизнь — она порой, как ерш, задириста и колюча.

Скажем, солдат с фронта вернулся, а у него жена к другому ушла. Солдата обидела. И наоборот: солдата жена на вокзал встречать кинулась, а он с новой боевой подругой из вагона вылазит. Вот тут и найдись, поэт. Посоветуй! Напиши что-нибудь. Да не такое, как иногда во время войны выходило: «На бой, на бой — иди с трубой, а я потом вслед за тобой!» В бурю-то не видать многого, ну а уж когда солнышко светит — все ясно...

Многие это и сами понимать стали. Тут один сценарист на кинофабрику приходит и говорит: «Хотите, товарищи, я вам в одну минуту миллион сорок тысяч экономии сделаю?» Те говорят: «Пожалуйста. Только как же это вы сумеете? Мы, можно сказать, столько лет бьемся...» — «А очень, говорит, просто. Вот представьте, я вам сейчас сценарий одной кинокартины написать собрался. Вы мне за сценарий пятьдесят тыщ заплатить обязаны?» «Обязаны»,— отвечают. «Ну а потом вы мой сценарий ставить будете — съемка в миллион обойдется?» — «Обойдется, говорят, как пить дать...» — «Ну так вот,— говорит автор,— я вам встречный план выдвигаю. Заплатите вы мне сейчас наличными десять тысяч, я вам за это никакого сценария писать не буду, у вас экономии ровно миллион сорок тысяч останется. А картина же все равно в обоих случаях на свет не появится. Мы с вами шестой раз пробуем. И тут что-нибудь одно: либо я писать не умею, либо вы ставить не можете. Так зачем государство в лишние расходы вгонять?..»

Настоящее искусство народ глубоко уважает. Безвозвратно минуло время, когда о великом русском композиторе Чайковском во многих театральных журналах такие рецензии прочитать можно было: «Творчество композитора Чайковского, мещанское по природе, упадочное по форме, чуждо нашей эпохе, действует разлагающе на пролетарского слушателя...» и так далее и так далее.

Теперь этого уже не напишут. Не дадут. И не милиция какая-нибудь не даст, не цензура. Не в них теперь дело. Народ не позволит, народ не разрешит. Народ скажет: «Я за домик Чайковского в Клину шесть раз в атаку ходил. Я за чеховские березки в Таганроге через адовый рубеж реки Миус переправился. Я к могиле Шевченко Тараса Григорьевича — на кручу, на берег Днепра — пушку на своем горбу вынес. А ты что же мне теперь на все на это свою интерпретацию наводить станешь? Брысь!»

И возразить тут ничего невозможно. За границей, конечно, могут сказать, что это, мол, обычное большевистское нарушение свободы слова, зажим принципов великой демократии — все равно! У нашего народа насчет принципов их «демократий» свое разумение имеется. Иная ихняя свобода — на народе, как кандалы на каторжниках, болтается.

Гоголь сто лет назад говорил, что наступит такое время, когда Европа приедет в Россию не за пенькой, а за мудростью, которая и тогда еще начала исчезать с европейского рынка...

Нельзя и представить себе, чтобы в нашу страну мог прилететь человек и под видом, как это у них называется, частного лица начал бы разжигать новую войну, натравливать нацию на нацию, государство на государство. У нас такое частное лицо первые же старухи из очереди авоськами закидают. Вместо семидесяти свечей в пирог именинный — одну в качестве пропеллера вставят, чтобы назад пухом улететь можно было... Народ в нашей стране — хозяин. Горе тому, кто этого недопонимает...

Мне один, тут вот, жаловался. «Понимаешь, говорит, товарищ Сокольский, я на фронте снайпером был. Ну, знаешь, какая это специальность. Бывало, в укрытии сидишь — три часа, четыре часа — не шелохнешься, ждешь, когда враг макушку покажет. Выдержка такая выработалась, что все кругом удивлялись... А вот вернулся — час в парикмахерской в очереди сижу — чувствую, не могу больше. В бане шайку довелось подождать. Ну, каких-нибудь минут сорок — это же не сутки на дереве? А вот чувствую, еще минута — и я голым Адамом на улицу выбегу и «шайки где?» орать начну.

Это что, межпланетная ракета какая, что ли? Это же шайка, бадья деревянная! Мы же танки лучшие в мире имеем! Какие города брали! Маршал Жуков, Георгий Константинович, под Берлином врага впервые в истории прожекторами ослепить выдумал. Мир ахнул! А тут что же? С бадьей справиться не умеем? Какая же дубина у вас этим заведует, ежели он перед таким стоеросовым препятствием безоговорочную капитуляцию подмахнул?..»

Тонкая штука это, товарищи. Я сам, знаете ли, сегодня чуть большой промашки не сделал.

Надо вам заметить, что я сегодня совсем было другой фельетон приготовил. О блате. О воровстве, стало быть. Ну и, конечно, примеры подыскал разные. Веселенькие такие. В чем дело, думаю, народ же в «Эрмитаж» посмеяться придет...

Ну и, значит, написал, как я, дескать, к одному приятелю прихожу и спрашиваю: «Петр Сергеевич, объясни ты мне, как это у тебя получается. Жалованья ты тыщу рублей на руки ограбастываешь — для себя дачу в Малаховке выстроил, на жену столько чернобурок понацеплял, что на нее все охотничьи собаки кидаются,— как это ты выкручиваться умеешь?» «Так чудак-человек,— отвечает Петр Сергеевич.— Я же не на одно жалованье

живу. Я же еще изобретатель».— «Что же, спрашиваю, ты изобрел? Уж не атомную энергию ли?» — «Ну куда,— говорит.— Атомная энергия пока только взрывает и ничего не двигает, а то, что я изобрел, взрывать ничего не может, а двигает все самым великолепным образом... Да вот, говорит, посмотри».

И вынимает, понимаете ли, такую дощечку, красивую эмалированную, на которой по синему полю белыми буквами надпись: «Что я с этого иметь буду?» Точка. Знак вопроса. Все!

«Ничего, говорю, не понимаю».— «Ну, чудак, говорит, представь, что я олифой заведую. Ну, есть олифу нельзя, пить тоже, на базаре ею торговать — милиция заберет. Вот тут мое изобретение и помогает. Приходит ко мне человек, которому олифа до зарезу нужна. А я могу и дать и не дать, причем в обоих случаях прав буду. Дам — скажут, строительству помогаю, не дам — фондами не разбрасываюсь... Ну, проситель крутиться начинает, жалкие слова говорит, а я ему, между прочим, свое изобретение вынимаю и — ах, говорю, какая надпись красивая: «Что я с этого иметь буду?» — до чего живопись отечественная вперед шагнула... Ну и все ясным становится.

Изобретение действовать начинает. Дальше мы с ним к главному бухгалтеру идем, у того надпись «Что я с этого иметь буду?» на шее заместо галстука болтается. Которые прочие — те на дальнейшую рационализацию пошли: у них надпись эта просто во взгляде чувствуется: дескать, а что я буду иметь с того, что вы будете иметь с этого?»

И совсем было я этот фельетон написал и даже лавры подсчитывать начал, как вдруг черт меня догадал — его соседу своему прочитать. Сосед у меня токарь старый. Из той жизни еще. На войне не был, но здесь таких дел наворочал, что на груди в два косяка ордена по праздникам носит. И, между прочим, весьма веселый и смешливый человек. Я до войны на нем все свои фельетоны пробовал. А тут, понимаете ли, читаю — вижу, не смеется сосед. Помрачнел как-то даже и говорит: «Я бы на вашем месте, товарищ Сокольский, по этому поводу не фельетон бы написал, а заявление в уголовный розыск направил бы. Для тех, которые на фронтах побывали, а сейчас в наступление на строительстве пятилетки пошли, это значительно веселей было бы...»

Чуть было я ему не сказал: дескать, а что ж я с этого иметь буду? Потом вспомнил, что это из моего же фельетона. Пришел домой, и как Гоголь вторую часть «Мертвых душ», так и я опус свой в кухне на примусе сжег...

Жгу, а сам горькими слезами заливаюсь. Кончилась, думаю, легкая жизнь для нас, юмористов. Народ-то во всем настоящего требовать начал. Анекдотами-то от него теперь никак не отделаешься. Ему идею, мысль подавай. Не так, чтоб как клоуны в цирке друг другу по морде дают, а за что — неизвестно. Даешь настоящее!

Дружба — так дружба, не атомная бомба за пазухой. Любовь — так любовь! Брак — так чтоб брак. Не вокруг ракитового куста обтрепаться. Дети — так чтоб дети. И пусть они хоть и цветы, но чтоб распускались в меру. Чтоб под старость были родителям поильцы, кормильцы, а не в шею, как говорится в пословице, колотильцы...

Ученый — так ученый, профессор — так чтоб профессор! А ежели не профессор — директор, так чтоб он тоже директором был, чтоб умение, знания у него для этой профессии были! Боже сохрани, чтоб иногда, как раньше бывало, на вопрос: «Кто у вас директор на предприятии?» — такой ответ слышался: «Да так, знаете, какого-то Ваньку прислали... Дурак, между прочим. Снимут, наверное!»

Не может быть этого. Родина-то у нас настоящая? Кровь, которую за нее проливали, настоящая? Ну так подавай и людей настоящих: куда Иван Иваныча посылай, а куда — Ваньку!

Народ-то с фронта не на отдых вернулся! Ему какую гору сейчас в пятилетке своротить надо! У любого другого народа голова б закружилась. А у нас ничего! Мы на кого работаем — знаем! Мы для чего работаем — знаем! У нас выдюжат! Выдюжат да еще поторопятся, чтобы не только потомкам хорошо было, а и самим успеть жизнью пожить еще лучшей! Чтоб еды было всякой — до черта! Одежи — до дьявола! Чтоб на девушках наших, которые бок о бок с нами на фронтах, на заводах в сапогах и в деревянных башмаках ходили, сегодня туфли были б красивые! Чтоб одеколона, помады, какие им нравятся, хоть по пуду в день выдавали. Нашим ли рукам работы бояться? Наши ли руки настоящих вещей не наделают?

Будет все это, товарищи! Будет! Потому народ у нас — настоящий! Страна — настоящая! И любовь к этой стране — настоящая!..

1946

ПРОВЕРЬТЕ ВАШИ НОСЫ!

Не у каждого из нас с вами, дорогие товарищи, пока имеется дома, скажем, свой телевизор, многие еще не приобрели холодильники «ЗИС», поскольку не решили, что именно в нем так уж необходимо замораживать, но зато в каждом доме сегодня непременно шкаф, этажерка, иногда стеллажи во всю стену — с милыми сердцу, прочитанными и бережно хранимыми книгами. Книги эти стоят на полках, как на жердочках птицы, и каждая по-своему, своим голосом поет о любимых героях...

У одних — это мужественный Павел Корчагин, у других — Батманов из романа Ажаева, у третьих — Василий Теркин, а у четвертых, особенно у читательниц,— пушкинская Татьяна, причем у некоторых, к сожалению, только из той части романа, в которой она, как известно, разочаровавшись в Онегине, выходит замуж за богатого генерала.

Эти читательницы убеждены, что престарелый возраст его превосходительства компенсируется для Татьяны соответствующей генеральской жилплощадью, персональным гужевым транспортом, а для самого генерала — сомнительной возможностью утешаться прекрасными стихами на тему: «Любви все возрасты покорны»...

Словом, у каждого свой любимый литературный герой!

В Англии, например, даже поставлен памятник знаменитому сыщику Шерлоку Холмсу, который в природе никогда не существовал, а является лишь излюбленным литературным героем, выдуманным писателем Конан-Дойлем.

Вот если бы нас с вами спросили: какому литературному герою следовало бы поставить памятник, мы бы сразу ответили... И тут я почувствовал, что ответить сразу — не просто!

Вчера дома я так долго ломал себе голову, что в конце концов посетило меня этакое сонное видение... Откровенно-то говоря, сны свои я давно уже смотреть перестал. Уж очень, знаете ли, аппарат, который в моем организме снами заведует, стал аппарат бывшего Министерства кинематографии напоминать. То одну только заграничную заваль показывал: дескать, зачем нам мильон терзаний, когда все миллионы лежат в «Тарзане», то потом так на меня отечественно-документальными снами навалился, что я уже путать начал. То ли Пржевальский оперу сочинил, то ли композитор Глинка лошадь своего имени изобретает? То ли «Адмирал Ушаков» «Советскими китобоями» командует, то ли Иван Грозный режиссера Ивана Пырьева убивает. Верите ли, наяву галлюцинация началась: иду как-то мимо МХАТа, смотрю — князь Ливанов-Таврический под ручку с Аллой Карениной шествуют.

— Откуда? — спрашиваю.

— С просмотра! — отвечают.— Видите, на себя не похожи! Словом, за сны свои я ответственности на себя не беру. Что показывают, то и показывают...

Вот и вчера, значит, только забылся — смотрю, а у меня полна комната литературных героев. И так как черт меня дернул в жизни профессию себе сатирическую выбрать, то и герои-то ко мне одни только отрицательные заявились.

И Хлестаков, и городничий, и «Клоп» Маяковского, и все щедринские градоначальники города Глупова, и даже унтер-офицерская вдова, которая в «Ревизоре» сама себя высекла, и та приплелась!

— Ты-то, спрашиваю, тетка, зачем?

— Как — зачем, вопит, батюшка? Городничий-то меня за что высек? За критику! Ан, когда дело-то разбирать начали, он, подлец, сказал, что я сама себя высекла! Выходит, по его, я не за критику, а за самокритику пострадала? Неужто у вас такой путаницы не бывает? Вот и ставь памятник в назидание!

У меня даже голова закружилась.

— Товарищи герои, говорю, кандидатура на памятник — дело серьезное! Давайте по очереди! Антон Антонович, вы же городничий! Можете порядок навести?

— Могу,— отвечает.— Только имейте в виду, относительно памятников — я против. Еще в «Ревизоре» я говорил: «У нас только поставь памятник, или просто забор — черт знает откудова и нанесут всякой дряни».

— Успокойтесь, говорю, Антон Антонович! Памятник сразу еще не поставят. Поставят сначала только камень с обещанием поставить памятник. И простоит это каменное обещание до тех пор, пока наши художественные организации раскачаются. Ну а надеяться, что будет это скоро, может ведь только один литературный герой — это «идиот» из романа Достоевского. У нас его нету! Приступайте-ка к делу!

Городничий навел порядок, и, смотрю, первым входит ко мне Чичиков Павел Иванович — мошенник, скупщик мертвых душ, и сразу, по Гоголю, начинает, что вот, мол, «прибывши в этот город, почел за непременный долг...».

Я его перебиваю, говорю:

— Давайте без цитат, Павел Иванович. Цитаты у своих ораторов надоели. Рассказывайте просто — как, что?

— Извольте,— говорит.— Прибыл я из небытия в ваш город. Натурально побежал на службу устраиваться. Туда-сюда, в одном месте смотрю — директором старый знакомый Манилов оказался, милейшей души человек! Собакевич у него кадрами заведует. «Пишите анкету»,— говорят. Ну, для меня это дело привычное,— я ведь в анкетах на все каверзные вопросы зигзаги ставлю. Состоял ли, скажем, под судом — зигзаг, чем занимался до революции — зигзаг, нахожусь ли в браке — волнистый зигзаг! Так на этих зигзагах и в учреждение въехал!

Директором Манилов чудеснейшим оказался! Все время о бдительности говорил, а сам спал сном беспробудным! Изредка только проснется и, словно атаман в Запорожской Сечи, спросит: «Чичиков, Павел Иванович, у нас служит?» «Служит»,— отвечаю. «А как он там по анкете — горилку пьет?» — «Пьет!» — «В пресвятую троицу верит?» — «Верит!» — «Ну, значит, истинно христианская душа!» Зевнет, на бюст Карла Маркса перекрестится и опять заснет. Сверхбдительный человек оказался!

И ах, доложу я вам,— если бы все от одного него только зависело! Но вы же советские учреждения знаете? Тут тебе и партийные, и беспартийные, и активисты, и профработники! Ну, нет жизни! Из-за них о карьере моей в народе даже примерный театральный репертуар на неделю сложили. Дескать, в понедельник у Чичикова — «Доходное место», во вторник — «Не было ни гроша, да вдруг алтын», в среду — «Бешеные деньги», в четверг — «Ревизор», в пятницу — «Человек с ружьем», в субботу — «Далеко от Москвы», а в воскресенье — «Живой труп» сочинения Льва Толстого!



— Э, говорю, Павел Иванович! Так вы за старые дела принимаетесь?!..

— Каким же образом, спрашиваю, вы опять в числе здравствующих оказались?

— Да ведь в настоящее время, отвечает, по амнистии. Статья подошла...

— Поздравляю, говорю, Павел Иванович! Только ко мне-то зачем? Неужто на памятник претендуете?

— Да нет! — отвечает.— Но поскольку затея ваша до неживых касается, я и подумал — не продадите ли вы мне мертвых душ, которые, однако...

— Э, говорю, Павел Иванович! Так вы за старые дела принимаетесь?! Позвольте тогда и мне языком театрального репертуара поговорить. Имейте в виду: акт величайшего доверия, которое сейчас даже героям вашего плана оказано, лишь для тех, кто за ум возьмется, пьесой «Весна в Москве» оборачивается. Для тех же, которые «Веселые расплюевские дни» почуяли и на темных улицах для граждан «Опасный перекресток» пытаются возобновить, из тех самых — «Мертвых душ» уже не по МХАТу, а по новому кодексу ставить будут...

Чичиков мгновенно испарился, вместо него вошло какое-то странное существо. Худое, изможденное, в розовых одеждах, за плечами ангельские крылья, а в руках туго набитый портфель...

— Кто вы? — спрашиваю я, а существо отвечает:

— Не узнаете? А я ведь положительный литературный герой. Я парторг из многих новых пьес и романов. Не пугайтесь! В жизни я не такой! Таким меня сделали авторы. Это по их воле я месяцами не выхожу из цехов, не завтракаю, не обедаю, не ужинаю... В некоторых произведениях я не ложился спать по нескольку лет! Критики устраивали дискуссии на тему — чем должен питаться положительный литературный герой и имеет ли он право переваривать пищу? Зарплату я не получал вообще, потому что деньги в литературе существуют только для отрицательных героев. Только они имеют в жизни какие-то расходы: одевают, обувают и кормят детей, а иногда разлагаются до того, что могут, например, помочь жене купить шубу! Я своей жене имею право помогать лишь повысить идейный и политический уровень. Впрочем, и общался я с женой только по телефону, и если у меня появлялись дети, зрители были убеждены, что они рождались на свет либо по указанию вышестоящих организаций, либо в результате рационализаторских предложений всего творческого коллектива трудящихся.

— Так что ж вы хотите? — спрашиваю.— Памятника?

— Нет,— отвечает.— Забвения! Пусть вместо меня появится настоящий парторг. Не ходячая фальшивая добродетель, а живой человек! Слышите ли — живой! А пока...

Существо, кряхтя, замахало крыльями, пытаясь поднять чей-то отстающий промфинплан на недосягаемую высоту...

Вместо него в комнате вдруг появилась какая-то чистая, светлая, но совершенно незнакомая девушка.

— Кто вы? — спрашиваю.— Литературная героиня?

— Нет,— отвечает.— Я всего только тема. Тема любви! Простой человеческой любви... Я была главной темой у Пушкина, желанной гостьей у Горького, Маяковского, а сейчас я встречаюсь в печати только на четвертой странице «Вечерней Москвы» в объявлениях о разводе. Но в этих объявлениях люди узнают не о том, что я есть, а о том, что меня уже нет! Это не пушкинское «Повсюду следовать за вами», а совершенно наоборот — «дело подлежит рассмотрению в народном суде Краснопресненского района»...

Тема заплакала. Я начал утешать, как умел.

— Не волнуйтесь, говорю, в жизни вы вечны! Да и в литературе сейчас уже намечаются сдвиги... Я сам, например, читал недавно какой-то новый роман, в котором жена просто горячо, по-настоящему любит мужа. Правда, муж этот не ее, а подруги, но все-таки уже любит! Можно и о памятнике поговорить...

Тема любви удалилась, и городничий (за взятки, очевидно!) начал пускать ко мне что-то уже совершенно немыслимое... Благородный смех пришел, замученный статьями о том, каким он должен быть, до того, что на смех этот без слез смотреть стало невозможно!

Даже машинист поезда, который на Анну Каренину наезжает, и тот заявился! Зачем, кричал, теперь его в кино по десять сеансов в день на народную артистку налетать заставляют? Дозвольте, говорит, я один раз паровоз на инсценировщиков направлю! Что ж они с транспортом делают!..

Наконец, уже совсем черт знает что: открывается дверь — вдруг вошел НОС! Такой же самый нос, который, помните, пропал у гоголевского майора Ковалева и один путешествовал по Петербургу...

— Уж не считаете ли вы себя любимым литературным героем? — спрашиваю я.— Ведь вы всего-навсего нос!

А нос отвечает:

— Вы правы! Я действительно всего только нос. Поэты, забыв обо мне, воспевают глаза, губы и розовые щечки любимой. Но снимите меня с лица любой красавицы — что останется? Блин! Совершеннейший кочан капусты!

Недаром сами они, промазывая гуталином ресницы, крася губы химической ядовитой помадой, меня — только почтительно пудрят.

О носе человек не должен забывать ни на минуту! Я обладаю способностью, например, вдруг задираться кверху. А люди, задравшие нос, неминуемо забывают, что они только слуги народа и что без народа — они выше носа не прыгнут и дальше носа ничего не увидят.

А между тем люди, узнавшие о том, что ложу в каком-нибудь периферийном театре, которую они посещают, не по чину называют «правительственной» и что для входа в жалкий их каби-

нет существует «бюро пропусков», а на улице их сопровождает охрана, хотя напасть на такую «персону» могут только либо собственная жена, либо теща,— так вот, узнавшие об этом советские люди сначала начинают смеяться, а потом в этом смехе появляются нотки, от которых уже никакие «пропуска» не спасают... И тогда, хоть сегодня они еще гордые, но пустые «вельможи», а назавтра — от них ни кожи, ни рожи!

Роль народа в истории очень подчеркивал товарищ Дзержинский. Когда, помните, шпион Локарт пытался доказать ему на допросе, что ЧК раскрыла его дело случайно, так как дочь его случайно обронила документы на улице, а проходивший красноармеец случайно их поднял,— товарищ Дзержинский ответил: «Вы ошибаетесь. Дочь ваша обронила документы случайно, но бдительность рядового красноармейца — не случай. В этом вся наша сила. Если бы весь народ не поддерживал нас, не считал наше дело своим — вы не сидели б сейчас предо мною...»

Нос — это инструмент чрезвычайно разносторонний!

Враги и сегодня побаиваются совать нос в наши дела, зная, что мы не даем водить себя за нос, при неудачах не вешаем носа, а при нужде можем так щелкнуть по носу, что они рискуют остаться вовсе без носа! Ну а каково быть без носа,— вы, товарищ фельетонист, можете судить по себе...

— Позвольте, спрашиваю, а при чем здесь я вообще?

А нос отвечает:

— А как же? Вы столько времени беседуете со мной и не замечаете, что нос-то я ваш?!

— Как — мой? — кричу я. Хватаюсь за зеркало, а у меня действительно, прямо по Гоголю, вместо носа — пустое, гладкое место. Вглядываюсь в нос, сидящий передо мной,— мой нос! Чуточку, знаете ли, красноватый, потому что без моего участия некоторые цифры в отчетах товарища Микояна были бы несомненно чуть сниженными,— ну, словом, мой нос!

— Милостивый государь! — кричу я.— Потрудитесь вернуться обратно! Меня могут вызвать в Министерство культуры!

А нос смеется и говорит:

— Успокойтесь! Министерству культуры спящие не нужны. А когда вы проснетесь, я буду на месте. Вот вы без меня столько времени искали любимого литературного героя — и не нашли. А любимый герой-то у вас — словно шишка у алжирского бея — под самым носом! Это же чепуха — ставить памятники героям литературных произведений. Ставьте их писателям, создающим этих героев! Но такая же чепуха воспевать одни лишь новые стройки, моря и каналы, забывая, что создал эти моря и каналы — человек, самое величественное и драгоценное создание нашей эпохи!

Он-то и должен быть самым любимым героем. Разве не увлекательно интересно, как он живет, как работает, кого любит и

кого ненавидит, какую получает зарплату и всегда ли хватает ее?

Не памятники при жизни, а вот хорошую, доступную по цене мебель, рассчитанную не только лишь на дворцы, но и на одну скромную комнату, в которой пока еще чаще всего живет наш герой,— это нужно! Нужны красивые, прочные, недорогие костюмы, не сказочные семиверстные сапоги, но и не сапоги, в которых больше семи верст пройти невозможно — развалятся! Не ковры-самолеты, но и не ковры, равные по цене самолету, не скатерти-самобранки, но и не брань из-за скатерти! Это же плохо, когда в рабочей столовой человек жалуется, что чай не сладок, а ему отвечают, что он его неверно мешает. Он, видите ли, крутит ложечкой слева направо, а сахар часто уплывает налево...

Пусть будет еще больше вкусных вещей, радостных настроений, у девушек пусть будут духи, пахнущие цветами, а не черт знает чем — это уже претензия от имени носа!

Укажите человеку его недостатки — их много! Но не забывайте достоинств! У советских людей они велики и прекрасны! И если их еще не почуяли чьи-то носы — кстати, не только писательские,— значит, эти носы либо очень задрались в небо, либо начисто куда-то сбежали и надо их поставить на место.

Товарищи! Проверьте ваши носы!

С этими словами я и проснулся...

1953

ГВОЗДЬ В САПОГЕ

Есть, дорогие товарищи, какая-то особая, непередаваемая прелесть в перелистывании старых, пожелтевших газет и журналов. В ленинградской «Вечерней Красной газете», например, издаваемой в первые годы революции, мне попалась статейка, автор которой в справедливо-негодующем тоне описывал роскошь и расточительство, позволяемые себе в частной жизни последним русским царем Николаем Вторым.

Среди беспробудного пьянства, разврата, глупейших затей автора статьи особенно возмущал факт, что у Николая Второго был особый прямой телефон в оркестр Мариинского театра и он, видите ли, лежа у себя во дворце на диване, мог слушать любую оперу, не давая даже себе труда поехать для этой цели в театр!

Сейчас, конечно, кроме улыбки это сообщение ничего не вызовет. Но для этой улыбки потребовалось, чтобы человеческий гений за такой короткий срок изобрел радио, при котором слушание дома оперы для каждого из нас является теперь не только не царской роскошью, но в некоторых коммунальных квартирах, где иногда работают пять-шесть громкоговорителей одновременно, это даже рассматривается как бедствие, почти равное землетрясению.



— С днем рождения!
На открытии Московского театра эстрады. Июнь, 1954 год

Беспредельна фантазия людей науки! Мы с вами накануне полетов на далекие планеты, на нас уже работают ультразвук, атомная энергия. Кто знает, может быть, завтра вдруг изобретут какой-нибудь, скажем, «антихамин», с помощью которого женщины, не опасаясь хулиганов, будут ходить по улицам, а мужчины — без трепета приближаться к некоторым начальствующим лицам, не рискуя услышать слова, которые никакая фантазия уже изобрести не может.

Я до сих пор, например, без умиления не могу смотреть на телевизор. Это ведь — чудо! Стоит у тебя дома какой-то ящик, подходишь поворачиваешь ручку — и вдруг перед твоими глазами оживает сказка: знаменитое «волшебное зеркальце». Совсем как у Пушкина — помните?

«Свет мой, зеркальце! скажи,
Да всю правду доложи»

И волшебное зеркальце начинает докладывать. То есть буквально: в понедельник по нему — доклад, во вторник — доклад, в среду — доклад, в четверг — опять доклад... Словом, как это говорится: «Вниманию родителей! Детям до шестнадцати лет смотреть не разрешается», а взрослым после шестнадцати глубоко не интересно.

Чувствуется, понимаете ли, какой-то разрыв между гениальным полетом фантазии изобретателей телевизора и полным иногда отсутствием какой бы то ни было фантазии у людей, которые по этому телевизору ежевечерне что-то передают потребителям.

Подумать только, какая неограниченная власть дана людям искусства! Они же могут вас в своих произведениях поднять на облака, опустить на дно моря, заставить плакать, смеяться. Ведь вот далеко не надо ходить: появился я перед вами. Вы же все в моих руках, дорогие товарищи. Во власти моей фантазии! Захочу и поведу вас в своем фельетоне в волшебное царство грез, дам каждому квартиру в новом доме, а старую жилплощадь позволю не сдавать, а прописать на ней родственников с периферии, захочу и... Словом, дорогие товарищи, я считаю, что если зрители у нас еще и продолжают ходить в театры, то исключительно благодаря своей твердой уверенности, что никаких таких острых переживаний у них не будет. Все пройдет тихо, благопристойно. Сокольский будет ругать тех, кого уже заранее до него обругали, и расхвалит то, что превознесено до небес и без его благосклонного участия. Инфаркта или инсульта на почве театральных переживаний еще ни у кого не было. Фантазировать, по-видимому, дело не легкое. Впрочем, а что если попробовать?

Вспомним Маяковского. Поэт же был самый что ни на есть реалистический, однако в «Бане» у него «машина времени» действует, в «Клопе» замороженный труп Присыпкина ожива-

ет, а в «Мистерии-буфф» он строит ковчег, ведет зрителей в рай, в ад, в землю обетованную! Ну, работала же фантазия у человека! Что если нам с вами сегодня по такому же маршруту махнуть?

Ковчега мы, конечно, строить не будем: в него надо семь пар чистых и семь пар нечистых. Ну, чистых-то мы с вами найдем, а кто же в нечистые полезет? Семь пар — это ведь четырнадцать отрицательных героев! При таком количестве автор произведения неминуемо сам пятнадцатым нечистым становится!

Нет, нет! Надо другой способ в литературе искать. Кто еще из писателей в раю и в аду побывал? Данте в «Божественной комедии» в переводе Лозинского? Тоже не годится. Данте водил поэт Вергилий, а это со всех сторон не подходит. Что я сам не Данте, это бесспорно, ну а где Вергилия найти? Разве Константина Симонова побеспокоить? Так ведь он непременно «Жди меня» опять скажет. А его и так все читатели дожидаются. Нет! Надо, пожалуй, Фауста с Мефистофелем вспомнить. Я и по возрасту к Фаусту подхожу, и омолодиться не прочь, и Маргаритой не дурак поинтересоваться... Да и сам Гёте — классик к тому же. Кто не читал — по опере знает. А опера чем хороша? В ней любая глупость сойдет. Еще Вольтер написал: «Слова, которые стыдно сказать, легко можно спеть». У нас некоторые авторы текстов для песен исключительно на этом вольтеровском принципе и работают.

Как это про одного из них рассказывают:

«Слова своей песни он сердцем писал,
В Музгизе она появилась,
Редактор слова эти вслух прочитал —
Упал — сердце больше не билось!»

Словом, попробуем, товарищи! Давайте сюда Мефистофеля — он не подведет! И ведь вот что значит фантазия: сижу дома, пишу этот фельетон и только о Мефистофеле подумал, как это говорят у Гёте,— бенц! — передо мной Мефистофель! Ну — вылитый Шаляпин. Только ростом ниже и голос жиже. «Я здесь,— поет.— Зачем ты звал меня?»

— То есть как «зачем»? — отвечаю.— Ситуация же ясная. Вы — Мефистофель, перед вами человек в возрасте Фауста, ну вот, значит, прямо по опере и давайте: омолаживайте, черните кудри восстановителем и подсортовывайте Маргариту покрасивше. Начинайте арию — как это у вас там: «А вы, цветы, своим душистым тонким ядом...»

Смотрю — Мефистофель мой скисает почему-то.

— Извините, говорит, вы, по-видимому, не в курсе, но мы сейчас этими делами не занимаемся...

— Почему? — спрашиваю.

— Да понимаете ли, говорит, условия изменились. В опере-то как было? Маргарита за свои грехи в ад угодила, Фаусту

тоже не поздоровилось, ну а Мефистофель, если помните,— в стороне. А теперь все наоборот: Маргарит только в свидетельницы вызывают, Фаустам порицание выносят, а Мефистофеля-то, извините, под статью подводят. Пять лет за сводничество! На таких условиях работать — себе дороже! Я и вам искренне не советую. Тоже, знаете ли, какая Маргарита попадется. Иная и по судам затаскает и в газетах пропечатает. Знаете эти фельетончики товарища Нариньяни: «Папаша, ау! Где вы, где? Вас ищут детки!..» Для этого и омолаживаться не стоит...

— По-моему, гражданин Мефистофель, вы преувеличиваете!

— А я и не отрицаю,— говорит.— Да, преувеличиваю. Зато другие Мефистофели — преуменьшают. Вот и получается: одни все только черной краской замазывают — кричат «мы — сатирики!». А другие, наоборот, одной розовой действуют, вопят «мы — поэты!» И выходят те самые либо рай, либо ад, по которым ваша фантазия путешествовать собирается.

— Позвольте,— говорю.— Это же все теории. Но если практически говорить, допустим, о рае — то где же все райские атрибуты, где ангелы, где херувимы, где, наконец, произрастают знаменитые райские кущи? Где все это?

— Разрешите, говорит, ответить по порядку. Ну, что такое райские кущи — я знаю не твердо. По-видимому, речь идет о кукурузе. Она не только первоклассный корм для животных, но некоторые приспособленцы от искусства на ней тоже уже успели подкормиться. Один автор известную песенку «Ля-кукарача» в «Ля-кукурузу» перекроил. То есть до чего быстро к каждому новому делу пошляк пристраивается, передать трудно. Ну а что касается ангелов и херувимов, разрешите вам встречный вопрос задать: неужто они вам в театре и в литературе не осточертели?

Правильно ведь говорит, думаю. Живых-то людей в театре и литературе действительно маловато стало. Сплошь — ангелы. В Малом театре и сейчас пьеса «Крылья» идет. Не иначе, как ангельские крылья. В театрах только у одного Образцова куклы какую-то «Чертову мельницу» играют. В остальных — сплошь «Ангел в отпуске».

— Ладно, говорю, гражданин Мефистофель, давайте с вами про ад беседовать. Только не говорите, что ада нет. Ад люди себе иногда сами создают. И далеко ходить не надо — в квартире, в которой я сейчас живу, форменный ад. И создала нам его всего одна соседка — ведьма!

Ну, что она в квартире вытворяет — уму непостижимо! Жильцов между собой перессорила, на кухне каждый день драки, скандалы. Если телефон звонит, она первая подбегает и на просьбу «вызовите такого-то» — неизменно отвечает: «Он вчера умер»! Сутяга, склочница, на каждого из нас во все учреждения доносы написала,— ну ад, форменный ад! Мы и в милицию, мы и в суд — ничего не помогает. «Тут, говорят, административные меры бессильны, потому она хоть, конечно, и ведьма, но наша

ведьма, советская, и вы ее перевоспитывать обязаны». Ну а как ведьму перевоспитать можно? Мы ей и так каждый месяц новую метлу посылаем, чтоб ей было на чем на Лысую гору летать. А сейчас, гражданин Мефистофель, у нас к вам от всех жильцов просьба: не можете ли вы ее к себе в ад забрать?

Мефистофель только руками развел.

— Ведьмы, говорит, в штатном расписании ада не числятся. Они только по договорам работают. То, что вы, люди, иногда у себя терпеть можете, черти в аду секунды не выдержали бы!

— Позвольте, говорю, позвольте! Вы что-то свой ад идеализировать начали. По идее же он грешниками должен быть наполнен. Всякие там «не сотвори себе кумира», «не пожелай жены ближнего своего» (речь о моральном облике, вероятно). Ну а главное — «не укради». Эти-то уж, надеюсь, у вас в аду все?

Смотрю, Мефистофель как-то мнется и нерешительно отвечает, что, мол, вот насчет «не укради», то не совсем все. Большинство все-таки в рай попадает...

— Почему? — спрашиваю.

— Да сами знаете,— говорит.— Пройдохи же они. Рука у них везде, знакомства, связи. Сейчас вон привратник рая — архангел Михаил — дачу себе в облаках строит, так они ему кто досок, кто гвоздей — из чужих гробов вырывают, ему несут. Один ловкач чей-то чугунный памятник с улицы Москвы в ад приволок. «Господа черти, говорит, умоляю этот памятник на вашем вечном огне обратно в листовое железо переплавить. Как памятник он все равно ужасен, а листовое железо архангелу на дачную крышу пойдет. Он меня за это в рай пустит...».

— Так, говорю, порядочки у вас! Надеюсь, что хотя бы такие грешники, как подхалимы, лизоблюды, которые в жизни преуспевают тем, что к начальству подлизываются,— эти-то у вас по заслугам получают?

— Эти, говорит,— да! Им определено в аду по своей специальности работать. Каждый из них весь век горячую сковородку лизать будет!

— Подумаешь, говорю, наказание выдумали! Что для них одна сковородка? У меня знакомый подхалим в своем учреждении за год только двенадцать директоров переменил, шесть заместителей, четырех парторгов и ко всем подлизываться успевал. И это, повторяю,— за год! А вы ему на весь век одну сковородку — да это для него дом отдыха! Вообще, вижу, говорю, гражданин Мефистофель, что техника у вас в аду — самая отсталая. По-прежнему все сковородки, котлы, вилы... Ну, какая тут производительность труда может быть? Заправилы-то ваши очень некоторых наших земных директоров напоминают. Тоже иногда побаиваются новое внедрять. Вот инженер Глебовский в кулуарах совещания рассказывал, что его рабочие-рационализаторы над такими директорами посмеиваются, что они, мол, це-

ликом от своей «тайной советницы» зависят. Это они так часть директорского организма прозвали, которой он в кресле восседает. Чуть где творческую инициативу проявить надо, сейчас ему «тайная советница» на ушко шепчет: что ты, мол, с ума сошел? Я же из-за твоей смелости без кресла могу остаться! Вот изобретатели про такого директора и говорят: «Сам-то он, конечно, за, но «тайная советница» у него — против».

Смелей надо, гражданин Мефистофель, работать. В аду клин клином вышибать хорошо. Некоторых кинорежиссеров наших заставить, например, собственные картины смотреть, в особенности которые они из колхозной жизни поставили. Да не даром смотреть, а чтоб деньги платили, как зрители! А чтоб сразу они от такой муки не обеспамятовали — передышки им делать: показывать, показывать их собственные картины, потом — бац! «Бродягу» или какой-нибудь «Фанфан-Тюльпан» запустить, а потом опять их картину собственную продемонстрировать. Вот они и завертятся!.. Театральных рецензентов в актеров переделать и заставить на сцене представлять, а актерам поручить об их игре в газетах рецензии печатать — вот они и узнают, почем фунт лиха! Архитекторов и художников — в грешники и записывать не стоит. Их и на земле так припекают, аж дым идет! А вот расскажите-ка мне лучше, что у вас в аду с клеветниками делают, с кляузниками, сутягами, с любителями по каждому поводу письмецо «куда следует» написать? Причем письмецо, конечно, лживое, подлое, гаденькое, чаще всего за подписью «Доброжелатель» или просто, как говорится, «подпись неразборчива»... В большое затруднение эта неизжитая еще накипь человеческая нас на земле ставит. С одной стороны, понимаете ли, эти письма — вроде «письма трудящихся», так сказать, «глас народа», а с другой стороны, читая их, ни на секунду забывать невозможно, сколько горя, слез, бед непоправимых эти лжедоброжелатели нам нанесли. Сколько хороших, честных людей тратили время и нервы на ненужные доказательства, что «они не верблюды». И ведь, главное, такого гаденыша-клеветника с поличным ловят — с ним тоже что-нибудь сделать трудно! Он сейчас же постную рожу скорчит и проскулит, что он, мол, «очень рад», что его подозрения не оправдались, но ему, видите ли, «показалось», а потому он считал гражданским долгом, так сказать, доложить, сигнализировать... Ну вот скажите мне, что у вас с такими «сигнализаторами» в аду делают? Неужели и для них, кроме горячих сковородок, даже черти и те ничего выдумать не сумели?

Смотрю, Мефистофель мой молчит и только плечами пожимает.

— Странный вы какой-то, Мефистофель,— говорю.— Я такого и в старой провинциальной опере никогда не встречал.

— А я, говорит, вовсе и не Мефистофель! С чего это вы взяли?

— Да кто же вы, кричу, черт вас возьми совсем! Я на вас столько времени потерял?! Присматриваюсь — вижу, батюшки ты мои! — это, оказывается, я перед зеркалом сижу и целый час сам с собой разговариваю. Тоже, понимаете ли, собеседника нашел! Фантазия-то моя — носом в землю уткнулась! Что ж? А ведь это, пожалуй, и хорошо, дорогие товарищи! Мечтать — это ведь не значит парить в заоблачных сферах. Мечта хороша, если она претворяется в жизни. Как это говорил Маяковский:

«Что мне до Фауста,
феерией ракет
скользящего с Мефистофелем в небесном паркете!
Я знаю —
гвоздь у меня в сапоге
кошмарней, чем фантазия у Гёте!»

Бессмертны эти слова поэта. Широким, размашистым шагом идут в завтрашний день народы Советского государства. Шагают смело вперед и в горячке похода не замечают порой гвоздя в сапоге. Эти гвозди, на которые я пытался указать в своем фельетоне, бывают маленькие, ничтожные, а иногда — большие, ржавые, могущие ранить до сердца!

Внимание этим гвоздям, дорогие товарищи!

Человек — это самое дорогое, самое драгоценное в нашем государстве, и все рационализаторские предложения по улучшению его жизни — столь же драгоценны, как подобные предложения по технике!

Пройдут годы, и люди будут с трепетом всматриваться в каждый шаг нашего с вами пути. Будут изучать каждую строчку газеты, которую мы сегодня, прочитав, небрежно отбрасываем в сторону, будут целовать камни, видевшие то, что мы видели, но эти люди никогда не поймут, почему в сапогах, в которых мы с вами шагали к коммунизму, иногда были гвозди, которые мы так долго терпели и не считали необходимым тут же, на ходу, загнуть их, забить или вырвать с корнем!

1955

ОТКРЫВАЯ КОНЦЕРТ...

Далеко от Москвы

Вам сегодня, дорогие товарищи, придется провести весь вечер вместе со мной. Необходимо, чтобы вы знали, кто я, что я и какие у меня цели и задачи. Тогда во время самого концерта у нас с вами уже не будет никаких вопросов и недоумений...

Фамилия моя, как вам, вероятно, уже известно по афише, Смирнов-Сокольский. Я из Москвы...

Должен заметить, что это с моей стороны чрезвычайно ответственное заявление. Сказать «я из Москвы» — много легче, чем доказать делом, что ты действительно из Москвы. Из Мо-

сквы — не по паспорту, не по месту рождения. Не в этом суть, разумеется!

Из Москвы — это прежде всего должно быть качественно. Из Москвы — это должно быть грамотно. Из Москвы — это должно быть именно *из Москвы,* дорогие товарищи!

Доказывать это сегодня тем более трудно, что города нашего Советского Союза теперь никак уж не похожи на ту старую, дореволюционную провинцию, о которой в свое время писал Глеб Успенский. «И события-то в нашем богоспасаемом городе,— писал он,— происходят всегда какие-то несуразные: то пианист Рубинштейн с гастролями приедет, то просто волк на улицу забежит и всех прохожих перекусает...».

Сейчас наши советские города — это крупные индустриальные и культурные центры. В них бьется такая же живая, полная творческого горения жизнь, как и в нашей столице. Отнюдь не удивлять, а чаще всего удивляться приезжаем мы, москвичи, к вам, на так называемую «периферию», товарищи!

Удивляться росту городов, росту культуры, росту художественного вкуса у зрителей.

С искренним волнением приступаю я к демонстрации и своего, весьма скромного умения и скромных дарований моих товарищей. Мы все — из Москвы, но судить, имеем ли мы право на это определение, предоставляется вам. Мы, со своей стороны, можем только приложить все свои старания, все умение и понимание огромной ответственности, которое я и не пытался скрыть перед вами.

Думается, что, будь жив Александр Сергеевич Грибоедов, сказавший когда-то в «Горе от ума» о том, что-де «на всех московских есть особый отпечаток»,— сегодня же он этот «особый отпечаток» увидел бы на всех гражданах Советского Союза.

Показывая свой паспорт, мы с вами сегодня имеем счастливую возможность сказать более современные слова Владимира Маяковского:

«Читайте,
завидуйте,
я —
гражданин
Советского Союза».

Сегодня такое праздничное, приподнятое настроение в зрительном зале, что мне лично, как человеку, который по роду своей профессии сатирика столько лет обращал ваше внимание главным образом на различные недостатки, недочеты, сегодня как будто и трудновато удержаться в рамках своей профессии...

Тем более что встречаются у нас некоторые «отдельные товарищи», которые вообще убеждены, что жанр сатиры как таковой дело свое, так сказать, уже сделал и представителей его не худо было бы и освободить с мотивировкой, встречающейся иногда в

приказах некоторых предприятий: дескать, «гражданин такой-то увольняется от должности, заболев по собственному желанию, в связи с переходом на другую работу...»

Под этой «другой работой» для сатирика означенные «отдельные товарищи», несомненно, подразумевают оды, кантаты, а главным образом — этакий малиновый звон во все, что называется, колокола!

И должен сознаться, что весьма многие соблазнились этой сравнительно нетрудной работой. Тем более что колокола — это такой инструмент, который до сего времени ни одному звонарю никаких особых неприятностей не доставил...

Если, конечно, не считать одного чрезвычайно важного обстоятельства. Не любит советский человек пустого колокольного звона! Выковавший все свои победы на живительном огне большевистской критической мысли, советский человек давно уже научился точно разбираться, где, когда и по какому именно поводу «у Спаса бьют, у Николы звонят, а у старого Никиты — часы говорят...».

Недаром некоторые «звонари»-профессионалы сейчас форменным образом растерялись. «Помилуйте,— вопил мне недавно один,— повесть я новую написал, ну как раз все, что требуется: актуально, идейно, революционно! Герой у меня в трактор влюбляется, героиня на восстановленную домну похожа, у нее изо рта во время любовного объяснения производственный дым валит, кроме слова «ура» — никаких других слов вообще не говорит: все свои слова с «ура» начинает. Так прямо и сыплет: «ура-ган, ура-жай, Ура-гвай, ура-вниловка»... Действие происходит на Урале...— и можете себе представить, не печатают, затирают... Еще намекают, что, дескать, в слове «дурак» — тоже где-то посредине «ура» есть. Интриги».

А дело-то все в том, что обмануть советского человека теперь решительно ни в чем невозможно! Потому что и сами-то советские люди никогда ни в чем никого не обманывают.

Сегодня знают даже враги:

Если советские люди говорят «будет» — это значит будет!

Если советские люди говорят «есть» — значит есть!

Звонить попусту — не в природе советского человека.

Позвольте сегодня хотя бы попытаться быть достойным звания настоящего советского конферансье. В первую очередь это значит — поменьше пустозвония. Уместно припомнить слова поэта Демьяна Бедного:

«Попы и те звонят в положенные дни;
Поэтов звон хорош, но тоже до предела.
Не Ильича ль завет: поменьше трескотни — побольше
дела!»

Позвольте в силу этого закончить свое вступительное слово...

1957

Приветствие Ленинграду

Итак, товарищи, Петербургу, Петрограду, Ленинграду — двести пятьдесят лет!

Я рад, что и мне предоставлена высокая честь поздравить дорогих ленинградцев со славным юбилеем их города, города-героя, города русской славы, колыбели Революции.

Когда — лет этак тридцать пять назад — я впервые собирался выступить как артист в вашем городе, меня всячески пугали какой-то якобы особой чопорностью его коренных жителей, их якобы небывалой сдержанностью и скупостью на аплодисменты.

Какой все это оказалось чепухой! Ленинградцы — самые сердечные, самые темпераментные, самые восторженные зрители в мире.

Единственное и непременное условие, которое они ставят приезжим артистам,— это умей делать то дело, за которое взялся. Умеешь — получай все: аплодисменты, восторги, гостеприимство. Не умеешь — извини. Ленинградцы мгновенно застегиваются на все пуговицы, и тогда из зрительного зала на тебя веет таким холодом, что Арктика кажется детской забавой.

Да, ленинградские зрители не столь прекраснодушны, как москвичи. Смотришь, порой на концерте москвич, не жалея ладоней, приветствует какого-нибудь тенора, который только что угостил его с эстрады не только «петухами», а просто целым курятником... Спросишь: «Чего это вы ему аплодируете? Ведь плохо же?!» И москвич тут же прекраснодушно ответит: «Плохо — это не то слово. Гадость! Но черт с ним: тенору-то тоже пить-есть надо!»

Белинскому когда-то нравилось шутливое сравнение: «Москва — женского рода. Петербург — рода мужского. В Москве — невесты, в Петербурге — женихи».

Кто знает, может быть, отсутствие вот такого московского прекраснодушия у ленинградских зрителей идет от мужского, вернее — мужественного облика их города.

«Люблю тебя, Петра творенье...».

По всей вероятности, ни одно приветствие городу-юбиляру сегодня не обходится без этой строчки. Ну что ж! Эти слова прекрасны. Город, носящий сейчас имя великого Ленина, нельзя не любить. Прекрасны его дворцы, Адмиралтейство, Эрмитаж...

Мне только очень не хочется, чтобы ленинградцы сегодня гордились всем этим, как какой-то «седой стариной». Нет, нет!

Ничего седого, кроме композитора Соловьева-Седого, в городе Ленинграде не существует.

Двести пятьдесят лет для города — это не старость. Если принять за меру среднюю продолжительность человеческой жизни — лет этак шестьдесят с маленьким гаком,— то это всего четыре жизни. Вернее — три, так как одна-то еще продолжается.

Значит, для ясности — это всего-навсего каких-нибудь три Смирнова-Сокольских тому назад

«На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн!»

Да ведь это же — юность, товарищи! Что такое три, да даже четыре Смирнова-Сокольских тому назад? Гроши!

Крылов, Гоголь, Пушкин — это вовсе не давным-давно. Это только вчера. Больше того, это просто сегодня!

Вы живете в самом молодом городе, товарищи ленинградцы!

И если мы все не сгораем от зависти, то это только потому, что каждый москвич считает себя ленинградцем, как и каждый ленинградец считает себя москвичом. Жители всех городов необъятной Родины нашей вместе с вами празднуют юбилей Ленинграда, своего города для каждого советского человека.

И у каждого такого человека есть в этом своем городе и какая-нибудь своя, самая любимая улица. Товарищи ленинградцы! Я шепну вам на ушко имя своей любимой. Это не Невский и не Литейный — это улица, бывшая когда-то Грязной, позже Николаевской, а ныне — Марата. На этой улице стоит дом, в котором лет этак сто шестьдесят семь назад Александр Радищев напечатал в своей «Вольной типографии» великую книгу, книгу-подвиг, под названием «Путешествие из Петербурга в Москву».

Это самая драгоценная русская книга. Для меня она драгоценна не только своим великим революционным значением, но еще и просто по названию.

«Путешествие из Петербурга в Москву» и обратно — из Москвы в Петербург — Петроград — Ленинград — мое самое любимое путешествие.

Сегодня я отправил к вам — по этой дороге — свое сердце. У сердца есть приказ — поздравить вас с юбилеем, дорогие товарищи ленинградцы!

Если вы встретите это сердце — а оно, вероятно, где-нибудь там, близ улицы Марата,— не обижайте его. Оно полно самой искренней любовью и уважением к вам и к вашему Великому городу!

1957

МИШКА, ВЕРТИ!

Вторая редакция

Люди, понимающие в кулинарном деле, говорят, что раков, например, можно есть только в месяцы, в названии которых имеется буква «р»: например, январь, февраль, ноябрь, декабрь и так далее. В месяцы без буквы «р», как-то: май, июнь, июль — раков есть не рекомендуется, так как ими в это время можно даже отравиться. Гусей, говорят повара, можно есть только тогда, когда они хватанут первой ледяной воды. До этого времени они

якобы пахнут свечкой. Называют месяцы, когда рекомендуют есть яблоки, когда — виноград, когда — что-то другое.

Единственное блюдо, которое можно есть круглый год,— это директора́, художественные руководители эстрады и сатирики. Людей этих профессий едят весной, осенью, зимой, летом, днем и даже ночью, не опасаясь каких-либо последствий.

И то, что я сорок лет подряд, последовательно занимаясь этими тремя специальностями, все еще продолжаю занимать ваше внимание,— факт сам по себе совершенно исключительный.

Вот об этих исключительных фактах я и хочу поговорить с вами сегодня.

Как-то, перелистывая свои фельетоны (а их за сорок лет было, как говорится, «выдано на гора» не так мало!), я наткнулся на фельетон «Мишка, верти!».

Написан он был лет двадцать назад, людей, которые его могли запомнить, осталось немного — я и сам-то остался случайно,— и вот мне захотелось взять этот свой фельетон своего рода эпиграфом к моему сегодняшнему душевному разговору с вами.

Как вы, вероятно, знаете, последний смешной писатель в предреволюционные годы у нас был Аркадий Аверченко. Человек он был мелкий, юморист некрупный, но смешной. Сейчас наоборот: люди большие, юмористы крупные, но смеха у них маловато.

Октябрьская революция Аверченко не понравилась, и он, выражаясь собственным его языком, «сиганул» за рубеж, где и помер, выпустив две-три книги эмигрантских рассказов.

Рассказы эти настолько вскрывали духовную нищету эмиграции, что в свое время понравились Владимиру Ильичу Ленину, и он даже порекомендовал переиздать некоторые из них, иронически говоря, что подобные таланты заслуживают поощрения.

Один из этих рассказов и послужил темой для моего фельетона. Это была забавная история о том, как однажды в каком-то кинематографе (кино тогда было еще немое, и это, кстати сказать, не так плохо, потому что мы с вами сейчас вынуждены иногда ряд глупостей не только видеть, но, к сожалению, и слышать) — так вот, в таком немом кинематографе пьяный механик Мишка запустил ленту под названием «Жизнь человеческая» — наоборот, с конца.

И вот, представляете себе, на экране показалось сначала кладбище. Приходят могильщики, пятясь задом, как раки, вырывают из могилы гроб, несут его, пятясь, на квартиру, вынимают из гроба покойника, кладут на кровать... Покойник оживает, начинает быстро поправляться. К нему по временам, тоже задом наперед, приходит доктор. Садится около кровати и с сожалением отдает ему то четвертную, то полсотни — очевидно, деньги, взятые за лечение,— обратно. Больной выздоравливает, садится к столу и начинает изо рта таскать куски цыпленка, ко-

торый на тарелке превращается в целого, оживает и улетает. Приходит, пятясь, жена больного и тоже отдает ему какие-то деньги, очевидно зарплату, которую все время у него забирала. Больной отвозит эти деньги обратно в учреждение, сдает их кассиру, и уже не больной, а здоровый человек молодеет, развенчивается с женой, становится гимназистом, мальчиком, наконец грудным младенцем, которого торжественно несут обратно в родильный приют...

Словом, жизнь человеческая промелькнула перед нами наоборот, с конца.

Наша советская жизнь, разумеется, непохожа на прежнюю. Лента гигантского кинематографа, именуемого советским бытием, крутится необычайно быстро и только вперед. Однако — никто и никогда не останавливал фантазии художника. Как-то тогда, договорившись со зрителями, я предложил такую игру: позвать в фельетон этого самого механика Мишку и заставить его попробовать закрутить ленту нашей советской жизни тоже наоборот, с конца. Дело было, как я уже говорил, двадцать лет назад, и вот что примерно тогда у меня получилось.

На экране — Дом правительства у Каменного моста, самое большое тогда здание в Москве. Рядом — щиты со знакомыми сводками ближайших побед, достижений. Готовые результаты ударничества — человеческих и нечеловеческих стремлений вперед...

Но что это? Смотрите: с Дома правительства на Москве-реке рабочие снимают крышу. Они разбирают верхний этаж, нижний, следующий. На окраинах рабочие переезжают из новых, прекрасных домов в какие-то жалкие подвалы и лачуги... Они ломают эти новые дома, вырывают фундаменты, сравнивают их с землей...

Строительство на обратном ходу. Ломают фабрики, заводы, города, университеты...

Строят только десяток церквей, Сухареву башню, Красные ворота да памятник Минину и Пожарскому задом наперед волокут. Все двигается обратно вообще... С заводов, фабрик вывозят станки и машины; трактора и комбайны убирают с колхозных полей... Электротехники вывинчивают лампочки из колхозных домов, снимают провода, ломают электростанции, и вот в избах опять много раз воспетая в стихах старых поэтов «лучина, моя лучинушка, неясно горит»...

Шуршит лента, разматываясь обратным ходом. Откуда-то из-за угла, пятясь задом, вылезают на свет божий обезличка, уравниловка, безработица, оппортунисты, нытики, маловеры — враги революции. Все движется обратно.

Этого стремительного движения назад незаметно было только в репертуаре Большого театра, который, как известно, первые двадцать лет не двигался ни вперед, ни назад, ни вправо, ни влево.

История проходит перед глазами. Вот нэп. Его сопровождает жирное, пьяное чудовище воскресшего на минуту обывательского «благополучия». На магазины вскакивают вывески с частными фамилиями каких-то частных людей. Впрочем, фамилий было немного: были какие-то странные названия: «Свой труд», «Семейное дело», «Кооперативное товарищество «Красные спекулянты» и так далее и так далее.

С севера начинают приезжать какие-то странные люди. Они переодеваются на обратном ходу. Сбрасывают с себя арестантские халаты и надевают «квазиновенькие» костюмчики, полнеют, обрастают жирком. А что это за люди — ходят между ними и раздают им деньги обратно? Боже мой! Да это же фининспекторы, наши фининспекторы того времени — они ходят и раздают им обратно налоги! Этого не может быть, Мишка! Не может быть даже на обратном ходу! Там, где начинался тогда фининспектор, для спекулянтов кончалась всякая фантазия. Жюль Верн и Уэллс оказывались детками!

А кто эти люди, которые по мере того, как разматывается обратно лента, становятся все более и более знаменитыми? Писатели, модные писатели того времени. Малышкин, Калинников, доктор Фридлянд... И вот рабочие-типографщики берут их книги — «Мощи», «Без черемухи», «За закрытой дверью»,— кладут их обратно в машины, буквы сами соскакивают со страниц, лезут обратно в типографские кассы, и вот чистые, неиспорченные листы бумаги растут штабелями у магазинов Госиздата! Мишка, Мишка! Вот, наконец, производство, которое на обратном ходу гораздо полезнее, чем тогда, когда лента двигается нормально! Как хорошо было бы еще и сегодня заложить в эти волшебные машины кое-что другое и получить чистую, неиспорченную бумагу обратно!

Крути, Мишка! Крути, голубчик!

На экране воскресают героические годы военного коммунизма. Республика в кольце. Из Черного моря задом наперед вылезают полчища Врангеля и Деникина и задом стремительно подлетают к Орлу. Красная Армия тает как воск. Но это на обратном ходу, Мишка! На самом деле она росла стихийно, а белогвардейцы драпали от Орла так стремительно, что пули, выпущенные из винтовок, не успевали догонять «доблестных» защитников собственности Рябушинских!

Молодежь нынче не знает, какой призрачной жизнью жили тогда граждане нашей Республики. Все были миллиардерами: коробка спичек стоила полтора миллиарда, нищему подавали — миллион!

Вот печка-буржуйка. Самый прожорливый спутник того времени. Около нее сидит сумрачный, завернутый в драную шубенку обыватель и на обратном ходу ленты уже не кладет в печку, а вынимает из нее топливо. Но какое топливо, Мишка! Толстые фолианты классиков, мебель красного дерева вылезают

из печек, а по всем комнатам протянулись черные кольчатые трубы, на сгибах которых висели ведерочки, куда капали слезы этих гадюк. А что ели, что ели! Пирожки из селедочных головок, шоколад из подсолнухов, котлеты, от которых хотелось бежать по середине мостовой и задирать ногу у каждой тумбочки. Многие не ели совсем и голодные, вшивые шли на фронт и голыми руками били белогвардейцев!

Мы были молоды, Мишка! Ах, как мы были молоды!

Поезда тогда опаздывали не на час, не на два, как теперь (да еще по этому поводу столько шума!). Я помню, от Воронежа до Москвы поезд опоздал на восемь месяцев, и в нем ехало столько народу, сколько не побывало в Москве на фестивале!

А на остановках спрашивали: «Почему поезд остановился?» — «Паровоз меняют!» — «А на что меняют? На муку?»

Мы были молоды, Мишка! На Украину задом наперед пробирается батько Махно. Замелькали украинские «перевороты». Люди брильянты в животе прятали, за ними сам батька Махно ходил и ждал, пока эти брильянты обратно на свет появятся. Золотые часы во рту носили... Идет, бывало, такой человек — в носу брильянты торчат, во рту часы тикают, в животе золотые десятки позванивают: ну, банк государственный, не человек!

Разговорчики были: «Товарищи, триста лет помои на голову лили — пора и рот открыть!»

Дальше, Мишка! Мелькают события в обратном порядке. Большевики уходят в подполье. На шею рабочего вскакивает фабрикант, на шею крестьянина — помещик. ГПУ — верный страж революции — открылось 6 февраля 1922 года и с того времени не закрывалось даже на обеденные перерывы. Вот и его нет... Дом страхового общества «Россия» на Лубянке свободен. Задом наперед на минуту в Зимний дворец влетает Александр Федорович Керенский. Дантисты начинают изображать из себя Дантонов, и вот Ленин, великий Ленин, уезжает из России обратно, в эмиграцию...

Довольно, Мишка! Останови проклятую машину! Мы знаем, что было дальше! Какое счастье, что колесо революции не имеет обратного хода! Оно движется только вперед! Всегда вперед!

Это, к сожалению, не все понимают. И когда узнаёшь, что где-то за рубежом и сегодня упорно держат в запасе Александра Керенского для России, Андерса для Польши, Чан Кай-ши для Китая и кучу других «эмигрантских правительств», как говорится, «на всякий поганый случай»,— догадываешься, что все эти люди ждут какого-нибудь пьяного механика Мишку, который придет и повернет для них жизнь обратно.

Это надеясь на него, на пьяного механика Мишку, затеяли провокацию в Венгрии и упражняются ежедневно «Голос Америки», «Би-Би-Си» и «Свободная Европа»...

Но Мишка давно уже трезвый и умный, а вот некоторые зарубежные министры и президенты все чаще и чаще выглядят

кандидатами в вытрезвитель. С первых дней революции вещали они, как пророки, что жизни большевикам — две недели, ну месяц, ну год просидят еле-еле, а большевики — на тебе! — сидят сорок с лишним лет, и никакой надежды на уход впереди даже нет.

Повернуть ленту нашей жизни обратно пытался кое-кто и у нас. Не вышло! Народ вырос и давно уже разбирается, где критики, а где нытики, где политиканы, а где политики. Не путают люди, как говорится, Гоголя с Гегелем, Бабеля с Бебелем и не меняют подлинных партийных руководителей на какую-нибудь вельможную шишку, у которого вся надежда на «пьяного механика Мишку»...

Чего только не было за эти годы! Советские люди шли на Смоленск и на Киев не только с радостью возвращения, но и оставляли эти города с горькой слезой обиды. У нас были Берии и фанаберии, были беды и были победы...

«Чего больше — спросите — вам каждый ответит,
Что от бед и обид уже сгинул и след,
А победы нам звездами светят!»

Как непохожи эти старые, наивные стихи на те, которыми сейчас, под видом якобы «возрождения лирики», пытаются закрутить мозги некоторые поэты. Как это у них:

«С головы моей — листья сколятся,
Я помру, как пес за околицей,
Коль один помру — так и все помрем —
Приходи ко мне — погнием вдвоем...»

С кем вдвоем, спрашивается? Очевидно, с пьяным «механиком Мишкой»? Опять, видно, кто-то уговаривает повернуть, хоть здесь, вкус народа обратно. А его уже не повернуть! Его не испортили и псевдоколхозные поэтессы, которые вещали, что я, мол,

«За рожь и сало-с
Вся исстрадалась,
В борьбе за силос
Вся износилась...»

Советские люди смеются над художниками, которые уверяют, что, мол, «неважно, как рисовать,— лишь бы на картине было фабричные трубы видать», но и никакой пьяный механик Мишка не повернет вкус народа к «шедеврам», в которых художники садятся сначала в краску, потом на полотно и получившееся таким образом крутозадое пятно натягивают на подрамник и выставляют в свет с надписью: сюрреалистический автопортрет!

Это не искусство правды, которое нужно народу, не искусство будущего — это пьяные механики Мишки пытаются повернуть жизнь обратно. Это старье, которое пытаются выдать за новое.

А старое можно не забывать, у старого можно учиться, в нем всегда найдется, что любить и что ненавидеть, но у него есть одно неумолимое качество — оно невозвратно!

И те люди, которые не мыслят заодно с народом,— это всего лишь искусственные спутники нашей жизни. Они отнюдь не столь радостны и победны, как искусственный спутник, заброшенный нашими советскими учеными в мировое пространство, но у них есть с ним одно неотвратимое сходство: кружась вокруг нас, они будут описывать круги все у́же и у́же, опускаться все ниже и ниже и в конце концов, соприкоснувшись со здоровой атмосферой нашей советской жизни,— сгорят без остатка.

А жизнь наша будет двигаться только вперед. Всегда вперед!

1958

СОРОК ПЯТЬ ЛЕТ НА ЭСТРАДЕ

Автобиографические записи

От редакции

В 1948 году по просьбе одного из первых историографов советской эстрады, Е. М. Кузнецова, собиравшего материалы для монографии о Н. П. Смирнове-Сокольском, Николай Павлович сделал ряд автобиографических записей. Состояли они главным образом из автоаннотаций репертуара, начиная с самых первых его шагов на эстраде.

«...Ваше письмо с просьбой прислать вам «пять-шесть цитат» застало меня, когда я уже заканчивал для Вас целую гору «словесной руды»,— писал он в одном из писем Е. М. Кузнецову (от 24 августа 1948 года).— По предложенному Вами плану я отобрал сначала фельетоны, в которых так или иначе цитировались классики, потом увлекся подбором материала, а потом, как я обещал, составил для Вас список всего репертуара (наиболее значимого, конечно) — за тридцать пять лет, по пятилеткам... И вот получилось, знаете, нечто вроде действительно творческого портрета (материала, вернее, к нему). Не есть ли это и метод для написания такого «портрета»? Длинновато получается, но зато встает эпоха... Впрочем, все это мои личные размышления. Для Вас же пусть все это послужит «рудой». На этот раз ее порядочно...»

В дальнейшем он не раз возвращался к первоначальным записям, дополняя их новыми сведениями. Эти записи и положены в основу настоящей публикации. В архиве Смирнова-Сокольского сохранился ряд вариантов этой «словесной руды», в том числе и более подробные выписки из исполнявшихся им когда-то куплетов, монологов, фельетонов, а также «автобиографии», написанные для разных учреждений и организаций; стенограммы выступлений, где он нередко возвращался к тем или иным этапам своей работы на эстраде, и др. Все эти материалы также использованы при подготовке настоящей сводной редакции автобиографических записей, не предназначавшихся самим Сокольским для печати (это только «руда», неоднократно напоминал он Кузнецову). Вместе с тем именно в силу своей конкретности, документальности они едва ли не впервые на живых примерах показывают эволюцию эстрадного репертуара, представляя значительный интерес и для истории советской эстрады и для творческой характеристики самого Смирнова-Сокольского, его поисков, ошибок и свершений на пути утверждения нового жанра советской эстрады — эстрадного фельетона.

* * *

Родился 5 (17 марта) 1898 года и вырос в Москве. Мать — театральная портниха. Отец — типограф-афишер (мастер по набору текста афиш — специальность, в свое время особенно ценившаяся в типографиях). Он же потом занимался мелкой антрепризой и с кем-то в компании «держал» сезона два-три театрик при буфете в Московском зоологическом саду. Все это было очень давно — отец умер, когда мне был год. Мать умерла в 1942 году, в войну, глубокою старухой. Театральная портниха, она имела дело со многими актрисами Москвы. Дом посещался людьми театра, разговоры были театрального порядка.

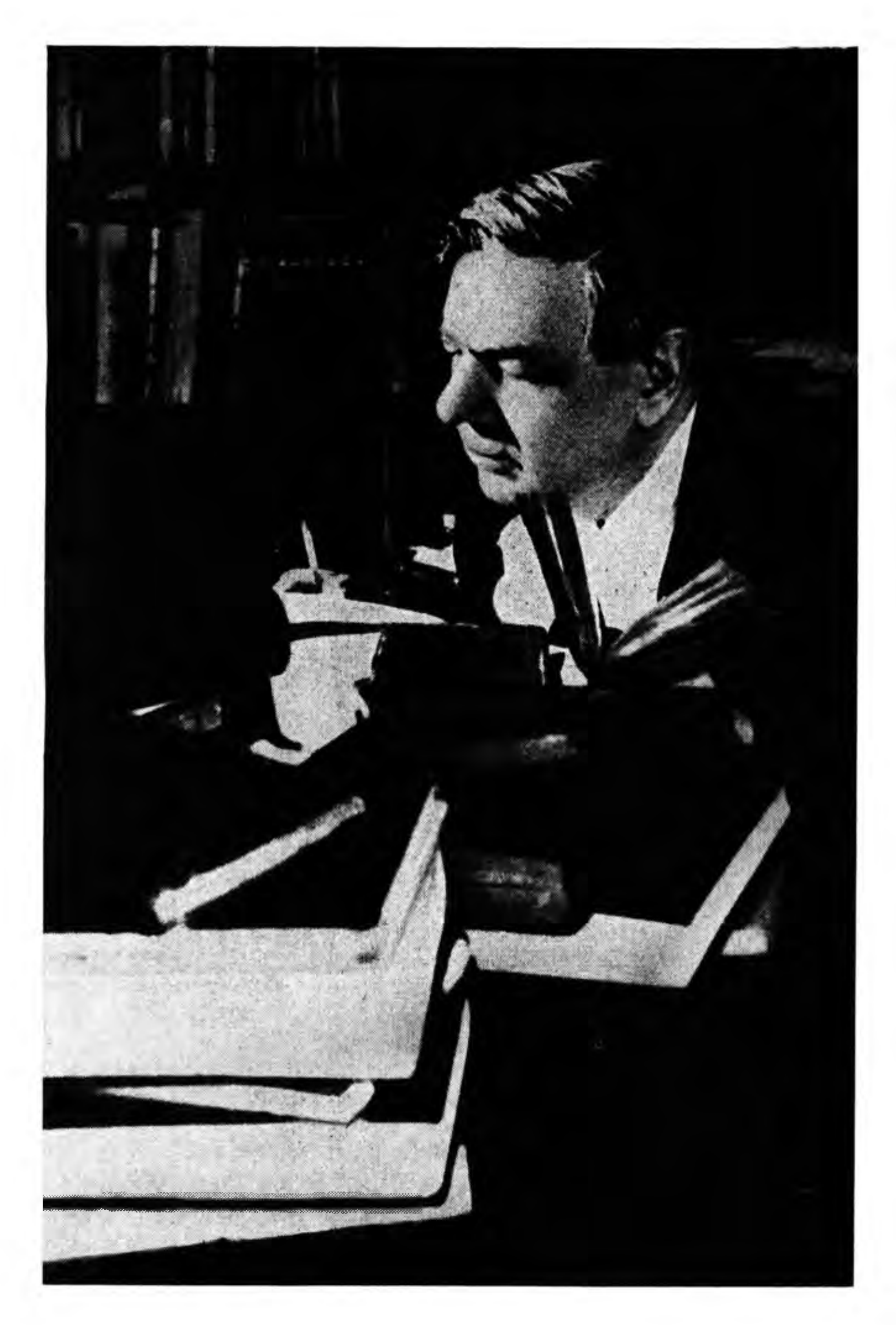
Мать сумела отдать меня в Александровское коммерческое училище, но, на беду, сатирические способности мальчика проявили себя неожиданно рано. Виной всему был «Муравейник» — рукописный ученический журнал, который я редактировал года три. Пока в «Муравейнике» появлялись сентиментальные стишки, отвечавшие духу времени, все было в порядке. Но достаточно было статейки, высмеивавшей недостатки одного из преподавателей, как отношение стало резко отрицательным. Когда на правах редактора журнала я предстал перед разгневанным директором, выяснилось, что автор статейки — я сам. Этот сатирический опус чуть было не стоил мне изгнания из училища. Однако исключен не был — помиловали. Сатира была глупая, педагоги немногим умнее.

Не мечтал и не хотел быть актером. Влекли к себе газета, журнал. Молился на знаменитого тогда фельетониста Власа Дорошевича. По окончании училища решил посвятить себя газетной деятельности. Фельетонов, однако, писать не давали, перебивался с хлеба на квас мелким репортажем в «вечерках».

В одну из редких минут хорошего настроения секретарь редакции решил открыть мне секрет, какими качествами должен обладать настоящий репортер: лирика не нужна, романтика — тоже, несите сенсацию — и получите двести строк... Помогли товарищи. Шепнули на ухо, что сенсации может и не быть — ее нужно «сделать». Вскоре же перед секретарем редакции лежало сенсационное сообщение об ограблении могилы только что похороненного биржевого туза. Почувствовал себя настоящим журналистом. Следующий день принес, однако, горькое разочарование: опровержение родственников и неприятный разговор у редактора, сообщившего, что редакция в моих услугах больше не нуждается. Жалел, но угрызений совести не испытывал: сенсации придумывали и великие мастера. Правда, удачнее.

После неудачи с «сенсацией» двери редакций передо мной закрылись. Начал пробовать разные профессии. Служил почему-то в правлении свечного завода.

Увлекся садовыми куплетистами. Нашел в их работе много общего с газетной, но с одним огромным преимуществом: не было



Н. П. Смирнов-Сокольский



Н. П. Смирнов-Сокольский. 1913 год

сердитого секретаря редакции, безжалостно гасившего все, что шло дальше «пожара» или несчастного случая.

Кусок хлеба стал добывать писанием «репертуара» мелким куплетистам. Убедившись, что не только для писания, но и для исполнения куплетов особых талантов не требуется, решил исполнять куплеты сам.

Впервые выступил в качестве профессионального юмориста в Малаховке. С успехом пел отчаянные куплеты о жуликах, которые «не идут воевать». Присутствовавший при этом антрепренер Н. Гриневский, которому, очевидно, это понравилось, пригласил в свой театр миниатюр на Сретенке «Одеон», где я занял положение дешевого эстрадного универмага: за пять рублей в сутки сразу стал опереточным простаком, драматическим любовником и «комиком-куплетистом — любимцем публики». В вечер — четыре сеанса, десять-двенадцать переодеваний.

Еще через год был уже приглашен в кино, за сравнительно значительные деньги, в качестве «признанного» любимца публики.

Стать таковым было нетрудно, поелику то, что преподносилось с такой эстрады, было до ужаса безграмотно и по репертуару косно и негибко.

Потрясал всякого рода «экспромтами».

Н. П. Смирнов-Сокольский. 1917 год



Долго искал жанр, выступал в рванье, в эксцентрическом фраке, пока не остановился на толстовке с белым бантом.

Ввиду того что была первая мировая война — шел 1916 год,— темы были ура-патриотические, оттеснявшие «клубничку», главенствовавшую у тогдашних куплетистов. Система выступлений была такова: небольшой стихотворный монолог, два-три куплета или песенки, частушки. Между ними веселая репризная болтовня.

Первый монолог, с которым я появился на профессиональной эстраде, назывался «Шептунам». Стихотворное произведение с различными гневными обвинениями маловерам и шептунам, сомневающимся в силе русского оружия.

В нем были строки:

Пройдет декабрь, шинель надену,
Возьму винтовку в руки я,
Пойду туда, где ждет уж смену
Солдат геройская семья...

Вот там, дескать, я докажу... и так далее и так далее. В январе читал: «Январь пройдет, шинель надену...» Потом — февраль, март, апрель. В мае пришлось подлаживаться под размер стиха: «Вот май пройдет, шинель надену...» Стал получать письма от зрителей примерно такого содержания:



Из дореволюционных афиш

«Или ты, сукин сын, надевай шинель и поезжай воевать действительно, или по крайней мере — не трепись...»

Это едва ли не впервые заставило подумать, что слова, бросаемые с эстрады, не столь уж безответственны. В особенности если выступаешь «бия себя кулаками в грудь».

Темы монологов (в то время довольно многочисленных) были: купцы, набивавшие цену на товар; «мародеры тыла», уклонявшиеся от воинской повинности («Вперед, земгусары, вперед!»); монолог, бичевавший привычное «авось да небось», которыми и пытался объяснить якобы «временные» военные неудачи (монолог «Царица Лень»).

В куплетах и песенках высмеивались «братушки-болгары», объявившие нейтралитет, старик Франц-Иосиф, нос Фердинанда Болгарского (это все были союзники Вильгельма) и, наконец, сам «Вильгельм кровавый», которому доставалось с чадами и домочадцами, то есть с кронпринцем Мальбруком и прочими. Особое место занимали модные в то время «Военные песенки», «Военные картинки» и «Мозаики», вроде «Кто и что поет в наши дни», «Эволюция уличной песенки» и т. д.

Одной из излюбленных тем, пользовавшихся успехом, было введение на военное время запрещения продажи крепких напитков и в то же время широкий обход этого запрещения: водку подавали в чайниках. Пользовалась успехом песенка «Зачем же вы мне чайник прицепили», переделанная на злобу дня из старых шантанных куплетов.

Антрепренер Н. Гриневский, пригласив меня в свой театр миниатюр, сразу выпустил афишу, называя меня в ней «старым любимцем публики». И хотя публика видела перед

собой восемнадцатилетнего «старого любимца» впервые — недоразумений не происходило. Зато дежурного околоточного надзирателя оскорбляло недостойное вольнодумство, просвечивавшее сквозь некоторые монологи и куплеты.

Гриневский, как деловой человек, знающий всему цену, быстро нашел точки соприкосновения: за сто рублей, получаемые ежемесячно от Гриневского, околоточный начал соответственно относиться к моим выступлениям: когда у него, всегда сидевшего в пятом ряду, портфель находился на коленях,— это значило, что в театре «кто-нибудь» есть, и артисты пели исключительно о цветах, о любви, ночах безумной страсти. Когда же портфель был под мышкой — мы знали, что петь можно о чем заблагорассудится.

Все было бы хорошо, если бы в один из вечеров я не перепутал сигнализацию и не продернул взяточника пристава и его супругу в присутствии его самого за тайную продажу водки в чайниках. Был посажен на гауптвахту на две недели за «подрывание основ существующего строя»...

Настоящим успехом начал пользоваться в 1917—1918 годы за свои монологи.

С какой пакостью приходилось это перемешивать — стыдно вспомнить. Старался уйти от эстрадного трафарета. Было трудно. Слишком заштампованные образцы были перед глазами, слишком определенны были требования публики.

Монологи и куплеты окончательно определили место мое на эстраде: жанр «злобиста», в отличие от жанра «салонного», имевшего своих поклонников. Юмористы «салонные» миновали всякую «злобу дня» и «политику», а пели модные «Луна, луна, наверно, ты пьяна» или «Ночью глазки горят, ночью ласки дарят, ночью все о любви говорят»...

Путь «злобиста» был труднее. На этот более трудный путь я сумел, к счастью для себя, вступить с самых первых шагов на эстраде.

В дни, когда в воздухе уже запахло грозой революции, стал исполнять песенку на мотив «Колокольчики, бубенчики звенят». Немудрящие куплеты на различные «злобы дня», с намеком в последнем куплете на убийство Григория Распутина. Окончание куплета было без слов, пелись только две первые строчки:

А теперь, потехи ради,
Я спою, как в Петрограде...

Остальные строчки не исполнялись, но оркестр продолжал играть, и я жестами показывал, что именно случилось. Жесты были достаточно наглядны, и зрители превосходно понимали, о чем речь... В заключение я доставал из кармана замок, как бы запирал им собственный рот и с этим замком уходил за кулисы.

Свержение самодержавия застало меня в театре Струйского. Репертуар первых дней после свержения царя был таков, что



Н. П. Смирнов-Сокольский в «рваном» жанре

антрепренер не замедлил добавить к моей фамилии пышный «титул» — «Певец свободы».

Про Распутина и «Сашку в вышитой рубашке» — не пел и не читал, а в первом же «бесцензурном» монологе были такие слова:

Приветствую тебя, мой новый властелин,
Великий наш народ, свободный, гордый, смелый,
Тебя, могучий Росс, тебя, о исполин,
Потешить рад я шуткою умелой...
Но не пеняй за то, что нынче Николаю
Я не воздам здесь должного строкой,
Пойми меня, я просто не желаю
Касаться нынче мелочи такой...
Пусть улица, захлебываясь, тащит
«Его» кровать иль будуар «ее» —
И зрители восторженно таращат
Свои глаза на грязное белье...
Как прежде, тещ я не касался плеткой,
Хоть и нужда гнала порой в петлю,
Так и теперь своей сатиры ноткой
Не потревожу сброшенную тлю...



Театръ Струйскаго

СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО
ЛЮБИМЕЦЪ ПУБЛИКИ
НИКОЛАЙ
СМИРНОВЪ-СОКОЛЬСКІЙ
ЧИТАЕТЪ ЗНАМЕНИТЫЙ ПОЛИТИЧЕСКІЙ МОНОЛОГЪ
СОНЪ ОБЫВАТЕЛЯ
КОЛОССАЛЬНЫЙ УСПЕХЪ - ЗЛОБА ДНЯ!

Из афиш 1917 года

И — вывод:

Народ, пойми! Враги иного рода
Появятся сейчас, чтоб сбить тебя с пути,
И если дорога тебе твоя свобода —
Умей врагов ее увидеть и найти.
Пусть розовый туман не закрывает очи,
Свободу уберечь — труднее, чем добыть.
Гляди вперед, солдат, гляди вперед, рабочий,
А Николая можешь позабыть!..

Оголтелая агитация «за Керенского», развернутая в те дни буржуазными журналами и газетами, всякого рода «бабушками русской революции», едва не сбила с толку. «Сосульку, тряпку — принял за человека»,— горько каялся я в одном из послеоктябрьских своих монологов словами гоголевского городничего. И во исправление «грехов молодости» посвятил ряд лет спустя специальный фельетон — *«Доклад Керенского об СССР»* (1930) — разоблачению лживости и подлости этого «главноуговаривающего» эмигрантского вождя.

Иллюзии, впрочем, кончились быстро. И в канун Октября был написан монолог «Москва вечерняя», начинавшийся так:

Улицы вечерние, улицы туманные,
Нас к себе манящие лаской своей.

Жизнь у нас свободная, но такая странная —
Ни с боков, ни спереди не видать огней...
Свергла путы царские наша Революция,
Буйный вихрь промчался и уже затих.
Что-то вышла куцая эта Революция,
Вы, друзья, простите невеселый стих...

Дальше шла картина предоктябрьской Москвы с ее «чехардой министров», неразберихой и своего рода «пиром во время чумы» распоясавшейся буржуазии:

Блещет магазинами, манит ресторанами,
Пьянство разливанное и угар ночей,
А в душе невесело, сердце ноет ранами,
Лица утомленные, блеск больных очей...
Города вечернего дикие контрасты —
Под огнем трактирных ярких фонарей
Кучка оборванцев, голых и несчастных,
С злым тяжелым взглядом жмется у дверей...

И вопрос к зрителю:

Полно, ради ль этого шли на смерть товарищи?
Это ль новой жизни лучезарный блеск?
Сила всенародная разожгла пожарище,
А горит «лучинушка, издавая треск»...
Руки у крестьянина, батрака, рабочего
Тянутся к оружию и в глазах огни,
Что народу ночи? Ночи он не хочет —
Силой превратит он эти ночи в дни...
Свора адвокатская властью лишь играется,
Продают свободу оптом и вразнос,
А душа рабочая гневом наливается —
Верьте, накануне мы небывалых гроз!!!

На этом можно закончить обзор недолгой дооктябрьской деятельности.

После Октября работать стало легче. Все встало на свои места. Цель обозначилась ясно. Для «злобиста» в особенности.

Внешне форма выступлений осталась та же. По-прежнему — монолог, несколько песенок, куплетов, частушек.

Ездил по фронтам гражданской войны. Наибольшей популярностью из куплетов пользовались «Пушкинские рифмы», ставшие на какое-то время «коронным номером»:

Революция в Европе
Все сметает, всех мутя,—
«Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя».

Две строчки — я, две строчки — Пушкин. Вся «злоба дня» того времени проводилась через эту, очень благодарную и от-

вечающую любому положению форму. В четыре строчки укладывались такие, скажем, темы, как:

Пан Пилсудский, отступая,
Все взрывает без стыда —
«Хлопотливо не свивает
Долговечного гнезда».

Врангель, наш барон достойный,
Ныне зрит тревожны сны:
«В теплый край, за сине море
Улетает до весны».

Вновь Махно-куда-то вылез,
Вот не ждали молодца —
«Тятя, тятя, наши сети
Притащили мертвеца...»

Ах, политику Антанты
Вряд ли где-нибудь поймут!
«Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж отдают...».

Лишь Петлюра веселится,
Ездит все туда-сюда —
«Птичка божия не знает
Ни заботы, ни труда...».

Все у белых онемело,
Опустились руки вниз
«И в распухнувшее тело
Раки черные впились...»

Лишь Москва не унывает
И врагов повсюду бьет —
«Рано утром птичка встанет
И поет себе, поет...».

Затрагивались столь же бегло темы внутренней жизни, бытовые:

Вот от Сухаревки с облавы,
Спекулянтов рой ведут —
«Сколько их, куда их гонят,
Что так жалобно поют...».

Мой приятель в Упродкоме
Ничего себе живет,
«То соломку тащит в ножках,
То пушок домой несет...».

Количество куплетов, написанных в этой форме, огромно. Это была своего рода маленькая газета, в которую я вставлял, приезжая на фронт, и местные темы.

Весьма часто, так же как и «Пушкинские рифмы», пополняясь сообразно обстоятельствам новыми куплетами, исполнялась мною в ту пору и «Новая метла», написанная в начале 1918 года:

...Гоц, Керенский и другие
Все загадили в краю,
Помогите, дорогие,
Выместь Родину мою.
Всех бездельников банкиров,
Трудовой семьи вампиров,
Что шипят на новый строй,
Паразитов, наглых франтов,
Кровососов фабрикантов —
В шею новою метлой.
...Подмести немедля надо
И «казенные» места,
Проползло немало гада
К нам украдкой в ворота!
Всех подложных «комиссаров»
Из вчерашних земгусаров,
Грязных взяточников рой,
Ради выгоды корыстной
Строй признавших ненавистный,—
В шею новою метлой!..

Каждый куплет сопровождался рефреном:

Грязи, сору без числа
В обновленной хатке.
Ну-ка, новая метла,
Наведи порядки!

Зимой 1919 года, в канун пятнадцатилетней годовщины первой русской революции, по просьбе старого эстрадника Алексея Раппапорта написал песню про пятый год:

Отец и сын — их в нашей песне двое —
В кровавый пятый год на Пресню вышли в ночь,
Малютка-сын патроны нес героям,
Отец — стрелял, гоня тиранов прочь...

Был жарок бой тогда... Нехватка лишь в снарядах
Смутила те священные ряды.
Был сын убит в Москве на баррикадах,
И был отец закован в кандалы.

Дралась, как зверь, наймитов шайка злая,
И кровь лилась рекой... Я помню, как сейчас:

Малютка-сын, от ран изнемогая,
Ручонкой слабой знамя наше спас...

Сурово плакали бойцы во всех отрядах,
Причина слез была для всех проста:
«Мой сын убит в Москве на баррикадах...» —
Шептали им отцовские уста.

Наутро бой победу дал сатрапу,
Расправилися зло над Пресней слуги тьмы:
Отца в Сибирь угнали по этапу,
И без него зарыли сына мы...

Попов не звали мы кадить на тех обрядах,
Таили месть, запрятавшись в углах,
За то, что сын убит на баррикадах,
И за отца, что гибнет в кандалах.

Прошли года — и жизнь иная ныне.
Знамена алые и солнечная даль,
Но Пресня помнит об отце и сыне
И будит песней старую печаль...

Те песни слышатся у нас на всех парадах,
Под шаг поют их в воинских частях
О том, как сын убит на баррикадах
И как отец замучен в кандалах...

Десять лет спустя эту песню напечатали в журнале «Цирк и эстрада», сопроводив ее моей короткой заметкой-воспоминаниями о «незабываемом девятнадцатом»:

«...тогда Страстная площадь (ныне Пушкинская), в Москве, в семь часов вечера была странной... Под распахнувшимся случайно драным пальтецом неожиданно засверкали шитые золотом мундиры камергеров, белоснежные сорочки, фраки и одеяния короля Лира.

Актеры ехали на халтуру... Собственно, не ехали — их везли на санях, в розвальнях, на грузовиках.

Все было очень странно и очень просто: рядом с народной артисткой Гельцер закапывались в солому фокусник Кулявский и свистун Вестман.

На этих концертах эстрадные певцы с успехом пели и мою песню. Пели на какую-то нудную музыку, но пели «с душой», то есть так, как теперь почему-то решили, что петь не следует.

Это было пятнадцатилетие 1905 года — первый свободный юбилей «генеральной репетиции Октября». Теперь празднуют четверть века — и у меня просят напечатать эту песню как воспоминание о том, что пели эстрадники о пятом годе...

Песня кажется простой и наивной — одиннадцать лет назад я сам был прост и наивен. Она написана так, как теперь не надо

писать: старая форма при новом содержании. Сейчас прежде всего требуется новая форма. Это правильно, но что из себя эта новая форма представляет, пока не знает ни один из почтенных авторов этого неопровержимого рецепта. Новую форму ищут, новую форму найдут — я верю... Но пока у нас песен мало. Новые песни делать трудно, ах, как трудно делать новые песни...»

Столь же бесхитростен, как эта песня, и примитивен по литературной своей форме написанный несколько раньше, еще в 1918 году, монолог «Царь-голод», исполнение которого, однако, встречало живой отклик слушателей. Несмотря на все свои литературные шероховатости (сейчас они видней, чем тогда), он, судя по всему, производил должное агитационное воздействие. А это было главным. «Шершавым языком плаката» я пытался говорить о самом важном, к чему нужно было призывать тогда с эстрады-трибуны — к активной борьбе за революцию, к сплочению всех сил на защиту советской Родины.

Монолог начинался с подробного описания одного из самых страшных врагов, угрожавших стране, «царя царей», повсюду считавшегося непобедимым:

...Все перед ним свои склоняют спины,
Со страхом все его прихода ждут —
И он идет походкой властелина,
И где пройдет — там люди слезы льют...
Его лицо серей дорожной пыли,
Его глаза зловещим жгут огнем,
Вокруг него тяжелый запах гнили
И пляшут кости под его плащом...
Жестокий царь... Его зовут Царь-голод...
О да! Он царь! И власть его сильна:
Махнет рукой — рабочий бросит молот,
Ногой стучит — и нива сожжена.
Он не жалеет никого на свете,
Нет для него недостижимых мест:
Куда взглянул — там погибают дети
И женихи лишаются невест.
...Но есть оружие и против силы этой,
Возможность есть ту победить напасть —
Нам надо поддержать рабочие Советы,
Которые сегодня взяли власть.
Я не политик. Может быть, убого
Сужу о ней — я это знаю сам,
Но «нету власти, аще не от бога»
Не признавал всегда — назло попам...
Не бог поставил править Николая,
Что триста лет с нас не снимал оков,
Не бог Керенского угнал пустую стаю,
Не бог призвал в страну большевиков!

Я говорю, как говорил и ране,—
Не с неба к нам спустилася их рать:
Призвали их рабочие, крестьяне,
Так почему ж их нам не признавать?
У вас свой дом? Есть фабрика? Именье?
Тогда скорей! Бегите из Москвы!
Я первый вам скажу — мое почтенье!
Но если вы — бедняк, с чем не согласны вы?
Ученый если вы, чиновник, скажем, даже
Интеллигент, писатель или врач —
Кому помочь решили саботажем?
Вот тем, которые умчались вскачь?
Вот тем, которые нас бросили в разрухе,
Забывши и о вас, презрев родной народ,
Чтоб люди пухли, гнили, словно мухи,
И голод-царь стучался у ворот?
Какая слепота! Обидам места нету,
Все громче голос Родины больной —
Он призывает всех — помочь сейчас Советам:
Они лишь смогут справиться с бедой.
За них сейчас солдаты и матросы,
За них великий наш рабочий класс —
Мы после разрешим все споры и вопросы,
Сейчас страна всех призывает нас!
Пойдем смелей навстречу бедам черным,
Сомкнем тесней могучую мы рать,—
Тогда, смутившись натиском упорным,
Начнет Царь-голод тихо отступать.
Он вновь начать не сможет нападенье,
Придет тогда его последний час...
Нет в мире сил сильнее единенья,
И вот к нему я призываю вас!
...Не спите, граждане, Царь-голод у заставы,
И надобно его тотчас же одолеть!
Он ближе, что ни час, он, что ни день, то злее,
Безостановочно он к нам идет.
Скорей трубите сбор, к оружию скорее!
Не спите, граждане! Царь-голод у ворот!

Публике центра, тогда еще мало изменившейся по сравнению с прежним временем, новый репертуар был не слишком по душе. Ушел к окраинному зрителю. «Кольцами» (начиная с трамвайного кольца «Б» — Садового) обошел все рабочие районы Москвы. Товарищи по эстраде не без насмешки прозвали за это «зазаставной знаменитостью». Воспринял как комплимент.

В девятнадцатом — двадцатом годах часто гастролировал в провинции, ездил в прифронтовую полосу и на фронты гражданской войны.

Газета
Н. П. Смирнова-Сокольского.
1922 год


ИЗВЕСТИЯ НИКОЛАЯ СМИРНОВА-СОКОЛЬСКОГО

Тоже газета... Орган беспартийного смеха и злободневной сатиры

№ 1-ый, — а может быть и последний... Куда пойти?... Кому жаловаться?... — № 1-ый

Сегодня в номере:

Юмористическая газета

Почтенные дамы и кавалеры!

А сегодня смеюсь над собой...

Побывав в провинции, многому здесь научился в скитаниях. Вернулся в Москву в двадцатом году и нашел свою «зазаставную» публику в центральном театре Москвы — в «Аквариуме». Я был, кажется, единственным «допущенным» туда Управлением театрами, отвергавшим в то время жанр юмористов вообще. Что говорить, справедливо отвергавшим.

С того времени сразу «пошел». Это по-актерски. А по-настоящему даже не пошел, а поехал: на полках, на грузовиках, сидя рядом с Неждановой, рядом с загримированными «братьями-разбойниками», в такие места Москвы, от которых Страстная площадь казалась такой же далекой, каким далеким кажется теперь только Нарым.

Красноармейская и рабочая аудитория всех этих заводов, лазаретов и хлебопекарен заставила присмотреться к своему репертуару и, пожалуй, поискать свое настоящее лицо.

На следующее лето был приглашен в «Эрмитаж», где прослужил весь сезон, а с тех пор вот уже которое лето считаюсь необходимой его принадлежностью.

10 Заказ 286

Ноты песни «Клавочка». Москва, 1923 год

Все первое послеоктябрьское пятилетие было для меня, если можно так сказать, «периодом становления».

Годы гражданской войны. Репертуар, бьющий по Деникину, Врангелю, по белогвардейцам. Стремление к максимальной оперативности при минимальной заботе о глубоком литературном подходе. Репертуар работался по принципу: «За вкус не берусь, горячо — будет». Частушки на популярный мотив «Яблочко» выпускал тогда сотнями, меняя их, смотря по событиям, чуть ли не ежедневно. В идеале — «Окна РОСТА».

Начало восстановительного периода. Нэп.

Среди монологов тех лет — «Тверской бульвар», «Командировка на тот свет», «Раскаяние Смирнова-Сокольского», «Потоп», «Былина о Москве».

По содержанию монологи все более усложняются, становятся бо́льшими по размеру. Нащупывается жанр фельетона, стихотворную форму монолога заменяет «раешник».

Темы: строительство молодой республики; эмигрантское житье-бытье за границей; обыватель, брюзжащий на новые порядки; нэп и нэпманы; всякого рода режиссерские и балетмейстерские загибы, вопросы литературы.

Наиболее значителен из монологов того времени — «Потоп»:

В последнее время по всей Европе
Носятся какие-то слухи о всемирном потопе.
Слухи эти, конечно, сущая ерунда,
Потопа, разумеется, не было и не будет никогда.
Да и Европа этим не особенно озабочена,
Потому у нее и без потопа — репутация подмочена...
А хорошо было бы действительно себя Ноем вообразить
И начать вдруг лес на ковчег возить,
А потом, вспомнив насчет разной твари,
Пойти собирать их по паре.
Взять с собой...

И далее перечисляется все, что с удовольствием бы погрузил на свой ковчег и тем освободил бы молодую Советскую республику от «нечистых», мешающих строить новую жизнь. В ковчег забираются представители всего отрицательного: спекулянты, обыватели, мещане старого и нового толка, прикрывающие свое мещанство «розовым бантиком», завсегдатаи казино, плохие поэты.

Темами нэпа определялось в большинстве случаев и содержание различных песенок, из которых наибольшей популярностью пользовалась «Клавочка»:

Клавочка служила в «Эмпека»,
Клавочка работала слегка,
Юбочка не детская,
Барышня «советская» —
Получала карточку литер «А».
Все любят Клавочку,
Все просят справочку,
На «исходящих» Клавочка сидит...
С утра до вечера
Ей делать нечего,
И стул под Клавой жалобно пищит...

Далее описывалась горестная судьба «спеца», который из-за Клавочки «...проворовался, на «Чека» нарвался и в «Бутырки» как-то угодил». Мораль: «...Юбочки не детские, барышни «советские», сколько погубили вы людей...» А потому: «Давая справочки... не пленяйте «спецов» красотой».

«Песня о жареном цыпленке» исполнялась на популярнейший тогда мотив «Цыпленка», затрагивая злободневные, все время обновлявшиеся темы: «Торговцы бедные, цыплята вредные, прогонят с Трубной вас метлой... При власти красненькой вам жить

опасненько и лишь в «Бутырках» есть покой...» и т. д. и т. п. А в заключение: «Антанта ежится, кряхтит-корежится и горько плачет пятый год; в Москве же вольненькой Сокольский Коленька «Цыпленка» весело поет...»

«Песенка о похождениях нэпмана», «Торгово-промышленная мозаика», построенная на излюбленной куплетистами форме переиначивания популярных песен и стихов, классическая песня Беранже «Как яблочко румян...» на новый лад: ее герой — изворотливый и беззастенчивый купчина, нажившийся в годы войны, спекулировавший и в пору разрухи, оживший с нэпом... И еще одна «мозаика» — «О чем пела улица» — своего рода история в песнях, заканчивавшаяся предостережением нэпману: «Рано пташечка запела, как бы кошечка не съела...»

Многие из этих песенок имели успех. Однако и сам выбор тем и их разрешение были еще очень легковесны. В 1922 году выпустили газету «Известия Смирнова-Сокольского» — «орган беспартийного смеха и злободневной сатиры». Это были последние шалости юности. Советский зритель неудержимо рос, росли его запросы и требования, и было понятно, что настало время какой-то перестройки.

Для репертуарных сдвигов и изменений второго, условно говоря, послеоктябрьского пятилетия (1923—1927) — речь идет, разумеется, только о моем собственном репертуаре — характерны три нововведения. Первое: навсегда порываю с куплетами и песенками. Второе: стараюсь углублять и совершенствовать форму монолога. Из восьмидесятистрочного «выходного» монолога он превращается в самостоятельный трехсот- (и более) строчный фельетон. Кстати, впервые ввожу само это слово — фельетон — на эстраду. Третье: задумывается и осуществляется серия рассказов Бывалого. Рассказы эти первоначально исполняются в качестве бисового номера, после фельетона. Выступать только с ними пока не решаюсь. О каждом из этих нововведений попробую рассказать подробнее.

Бросил куплеты и песенки прежде всего потому, что становилось жалко тем. Куплеты — чрезвычайно «темоемкий» (если можно так выразиться) жанр. Несколько строчек «сглатывают» тему, которую в фельетоне можно взять и разработать подробнее и глубже. К тому же сам стал понимать, что чтец я все же лучше, чем певец. После чтения уже не короткого «выходного» монолога, как то бывало раньше, а самостоятельного фельетона — голоса стало просто не хватать. И все-таки из всех этих причин наиболее важная, конечно, та, что нащупывал свой собственный жанр, жанр фельетониста, рядом с которым все эти песенки и куплеты казались пустячками.

О рассказах Бывалого. Их около двух десятков. Читал их все второе пятилетие Советской власти, и с ним же они прекратили свое существование.

Рождению этой серии послужило следующее обстоятельство.

В гражданскую войну я служил актером при Политотделе 14-й армии. В армию эту, между прочим, были на какое-то время влиты две дивизии — дивизия Махно и дивизия Григорьева, двух «батек», вскоре изменивших Красной Армии.

Своеобразный быт, походка, язык, обороты речи «братишек», пришедших с этими дивизиями, хорошо были мною усвоены, долго тешил за кулисами товарищей их сочными оборотами речи и, наконец, в году 1924-м или 1925-м решил попробовать вывести такого «бывалого человека» на эстраду.

Под видом воспоминаний Бывалого о днях гражданской войны на Украине я изображал сегодняшнего обывателя с его брюзжанием, недовольством, вздохами о прошлом. Брюзжал, в сущности, этот обыватель больше по привычке, но брюзжал надоедливо, много, и с брюзжанием этим надо было повести борьбу, так как оно уже переставало быть безобидным.

Прием этот можно назвать «доказательством от противного». Прикидывался сам контрреволюционно настроенным, «ругал» большевиков, но ругал таким образом, что сущность обруганных явлений была здоровой и общественно полезной, а доводы «ругателя» — убогими, вздорными, неосновательными. «Доходил» этот прием чрезвычайно.

«Во что превратили завоевания революции, товарищи? — вопил такой «бывалый» братишка.— Третьего дня хотел в музее каменному Аполлону в рот окурок засунуть, и мне не позволили! За что я кровь проливал? За что я, братишечки, в германскую войну пропал без вести?..»

Собственно, это формула всех рассказов Бывалого. Выходя в его образе на эстраду, я «доверительно» сообщал публике: «Вы, конечно, на меня, братишечки, жаловаться в Гепеу не пойдете. Не такие вы люди, чтоб вам самим в Гепеу безопасно заходить можно было...» И этими словами уже определялся и адрес, к кому направлена сатира, и характер содержания рассказа.

«Скучный народ большевики! Дома строить начали, заборы ремонтировать. По программе все ломать обещались — а они строят, черти! На улицу выйти противно: чистота, порядок, никакой обстановки для боевого действия... Мандаты спрашивать перестали... Какая без мандата жизнь, я вас спрашиваю? Войска у них присягу приносить начали. У нас, при батьке Григорьеве,— войска вещи приносили, а не присягу... Скукота! Какому-то Немировичу-Данченко дом вернули в пожизненное пользование. Я спрашиваю — почему мне не возвращают?» У вас, говорят, дома и не было... «Мало ли чего у меня не было, а вернуть надо!»

И опять: «...Какая же это свобода, ежели меня даже на трамвай с передней площадки не пускают?!..»

Образ говорящего все эти слова обрисовывался плакатно ясно. И что бы далее ни говорилось от лица и имени этого образа, какое бы недовольство он ни выказывал, как бы по-своему ни комментировал те или иные политические события — все это

работало против него. Рассказы Бывалого затрагивали многие из животрепещущих тем того времени: «Бывалый на Украине», «Бывалый о боге», «Бывалый о большевиках», «Бывалый на суде об алиментах», «Бывалый в Москве», «Бывалый на литературном диспуте», «Бывалый о критиках», «Бывалый в театре», «Бывалый в оппозиции», и т. д. и т. д. Даже был рассказ «Бывалый о слонах, Мэри Пикфорд и Дугласе Фэрбенксе».

Более углубленно и целеустремленно старался я осуществлять эту задачу в фельетонах. И если выступления первых послеоктябрьских лет были «за» — при том, что в силу чего я *за* Советскую власть, аргументировалось слабо,— то в дальнейшем репертуаре стремился всячески истолковать, подкрепить, разъяснить это «за» и звать за собой.

Среди фельетонов второго пятилетия — «Всероссийская ноздря», «О собачьем быте», «Матушка-периферия», «Советы Соломона», «Российские губошлепы», «Роптать желаю!», «Страна без дураков», «Юбилей войны», «Пушкин, наденьте шляпу!», «Московские звонари», «Похвала глупости», «Император Всероссийский». Все они написаны райком, вернее, вольным стихом с соблюдением рифмы, но без соблюдения размера, своего рода рифмованная проза, близкая к «раешнику».

«Всероссийская ноздря», впервые исполнявшаяся летом 1924 года. Это было, в сущности, первое произведение, которое и по размеру и по охвату темы смогло быть названо фельетоном. Фельетон был весь направлен против обывателя и обывательщины, в то время довольно сильной противницы всего нового. Начинался он так:

Так уж у нас, у российского обывателя, устроена ноздря:
Все нам кажется вокруг «здря»,
На все мы своей ноздрей фыркаем, на все чихаем
И сами, собственно, не вполне понимаем, чего мы желаем...
Но вот так чихаем, ворчим, все поносим
И никогда этой своей привычки не бросим.
Потому ноздря — такое уж устройство,
И через эту ноздрю большое для нас беспокойство...

Так рисуется «российский обыватель», который всем недоволен, летом — жарой, зимой — холодом, что ему ни предложи — все равно «Очи горé возведет. Ноздрей поведет...».

И дальше:

И ведь бывает недовольство, которое — критика,
И вы этого «недовольца» возьмите-ка!
Что толку в его недовольном скрипении?
Оно подобно комариному пению.
Горбатого, видно, только могила исправит —
И когда это черт этих «недовольцев» на тот свет отправит!

Это дает толчок к завязке фельетона, потому что подобный «недоволец»-обыватель, попав даже на тот свет, и там свою

«ноздрю» вовсю развернет, всем будет недоволен. Оказавшись на том свете, он указывает господу богу на недостатки мироздания и тут же дает рецепты, как бы сделал все это сам. Богу он рисует благополучную, полную радостей для обывателя жизнь. Под этим нетрудно угадать чаяния обывателя на земле. Тут и свобода торговли, и истребление фининспекторов, вплоть до возвращения собственного домика обратно, и прочее, и прочее. Когда эти «чаяния» обывателя в воображаемой беседе с богом доходят до абсурда — бог не выдерживает:

Эх, дурак, помолчи! Если и была такая ошибка создателя,
Так только в том, что он сделал тебя, обывателя,
Недовольного не только делами скверными,
Но и хорошими, верными...
К делу, которое светит новой зарей,
Лезешь ты со своей дурацкой «ноздрей»,
Неужели душонка твоя слюнявая не заметит,
Что и тебе, дураку, солнышко светит?

Фельетон заканчивался словами обывателя:

И отыду я, обыватель, со своею ноздрею купно,
Поругавшись с ангелами крупно,
В безвестность мрачную, как помойная дыра,
Куда нам всем, в сущности,— давно пора!

Это уже был не просто монолог «на злобу дня», а произведение, в котором как бы сталкивались и сопоставлялись два мира. Мир советских людей, строящих новую жизнь, и мир обывательщины, людей, тоскующих о прошлом. Я старался столкнуть эти два мира и аргументированно говорить о правоте первых и о никчемности и неминуемом крушении вторых. Этих «вторых» тогда было много. Перестройка сознания даже старой интеллигенции проходила медленно. Методологически фельетон был уже не «на разные темы», а на единую тему, нужную, важную...

В другом фельетоне того же периода — «Роптать желаю!»,— написанном двумя годами позже, отмечается сдвиг в мозгу обывателя:

Конечно, на восьмом году Советской власти
Поздновато думать, отчасти,
О том, что большевики-де отобрали дом
И вообще обидели кругом,
Что вместо денег, оставленных папашей,
Выгнали просто из банка взашей,
По-прежнему мечтать об Учредительном собрании
И о том, чтобы было у нас, как в Великобритании...
И я, конечно, смирился, молчу...

От активного, враждебного настроения осталась только привычка роптать ради ропота. Но ропот уже другой. Это подчас

уже критика реальных недостатков. Обыватель в этом фельетоне говорит:

Ни спорить, ни судиться давно не хочу...
Но пороптать-то мне можно, хотя бы слегка?
Так, знаете ли, из своего «прекрасного далека»...
Забыть на минуточку детей и жену,
Задрать свою интеллигентную морду на луну —
И роптать, роптать без конца и без краю...
Товарищи, братцы,— роптать желаю!..
...Живу я, можно сказать, никого не беспокоя,
Никаких мыслей у меня против существующего строя,
Наоборот, замечаю я,
Что существующий строй мыслит против меня:
Куда ни пойдешь — любой деятель
Попрекает меня, что я мещанин-обыватель,
Упрекают меня, что у меня канарейка на окошке,
Что у меня кот и кошка,
Что я-де не усваиваю нового быта,
Что во мне вообще собака зарыта!
Что я-де в мещанстве своем утопаю...
Родные мои,— роптать желаю!

И в качестве одной из иллюстраций:

...Вот ежели я, к примеру, иду вчера по Тверской
Во время неурочной поливки мостовой
И меня обливают с ног до головы
Во имя благоустройства города Москвы,
Так мещанство это или нет, я не знаю,
Но только супротив пожарной кишки роптать желаю!
При чем же здесь, извините за выражение, быт,
Ежели я с ног до головы облит?..

«Роптание» затрагивало самые различные вопросы, поскольку

...Извозчики дорого просят,
Наркомпросы не наркомпросят,
Поэты такие стихи сочиняют,
Что от них матерщиной за версту воняет;
Детей не порют, за волосы не таскают,
А просто берут и совсем не рожают;
Художники говорят: не важно, как рисовать,
Лишь бы на картине фабричные трубы было видать...

Фельетон был построен таким образом, что, говоря о тех или иных неполадках быта, обыватель адресовался непосредственно к самому «Всероссийскому старосте» — Михаилу Ивановичу Калинину:

Прийду это я к Михаилу Ивановичу Калинину,
Все свои жалобы «выниму»,

Так и так, мол, Всероссийский староста,—
Выслушай меня, пожалуйста!

В заключение обыватель говорил:

Но не думайте, что это вам повредит,
Если я, обыватель, на все эти штуки сердит.
Ведь и я хочу, чтоб по-новому было,
И у меня в душе «закрутил гаврило»,
Да так, что и раскрутить его теперь не сумею,
У меня это с детства, может, от геморроя,
Но в душе-то у меня теперь совершенно другое,
Ведь если, Михаил Иванович, вам латынь знакома,
Я же тоже какое ни на есть, но «сапиенс-хомо».
Не держите на меня, на обывателя, обиду,
Погодите, и я в люди выйду.
Возлюбите меня, как и прочих всех,
Михаил Иванович, отче наш, иже еси на небесех!..

В центре фельетона была весьма важная для того времени, значительная тема перевоспитания, перековки. Остальные темы фельетона касались качества продукции, за что боролись тогда яростно и беспощадно. Речь шла при этом не только о качестве производственной продукции, но и о борьбе за качество во всем, что было близко советским людям и что волновало их — в быту и отношениях людей, в литературе и искусстве.

О том, как готовился тогда репертуар и как мной самим понималась в то время борьба за «качество продукции» применительно к своей профессии, я писал в автобиографической заметке «Смирнов-Сокольский о себе»:

«Репертуар пишу сам. Было время — пользовался помощью других, особенно во времена «запарки». Отказался не потому, что это не нужно. Убедился, что присяжные поэты делать этого просто не умеют. Очевидно, стихи в репертуаре — дело десятое. Репертуар — это совершенно другая работа, требующая больше знания, чем поэтического вдохновения.

Но дружба и знакомство с пишущей братией дает и дало невероятно много. Впрочем, это, кажется, называется — средой.

Монолог или рассказ пишу месяцами, по пять, по десять строк в день. Читаю сразу без выучки, как закончу. Посему иногда поругивают за «несделанность» в смысле актерском.

Однако считаю себя правым. «Что» — важнее, чем — «как». «Как» — приходит позднее».

Борьбе за качество продукции был посвящен и написанный в том же 1926 году фельетон «Повесть о советском карандаше», встретивший активный общественный отклик. Фельетон был написан райком. Начинался он с признания:

Конечно, человеку наивному и простому
Уподобиться Льву Николаевичу Толстому

Невозможно, хотя бы даже и в мелочах...
Не стоит это доказывать в длинных речах,
А достаточно среди белого божьего дня
Посмотреть внимательно — ну, хотя бы, скажем, на меня
И убедиться самим немедленно тоже,
Что личность моя на Льва Толстого решительно непохожа.
И, однако, у каждого из нас
Бывает в жизни этакий незабываемый час,
Когда хочется засунуть ручки свои за живот,
Распушить седую бороду во весь перед
И толстовскую фразу не завопить, а прямо-таки закричать:
Дескать, братцы мои, товарищи, граждане,
«Не могу молчать!»

Это вот «Не могу молчать!» и проходило лейтмотивом через весь фельетон.

...Захожу это в ГУМ — совершеннейшее терра-инкогнито —
Позвольте мне, говорю, честное москвошвейное пальто.
И только это было начал пальтишечко на себя надевать —
Рукава вдруг начали сами по себе отставать,
Суконце расползается на весь покрой,
Ну, словом, вижу — не пальтишечко, а прямой Стандартстрой!
Я это к заведующему: «Послушайте, говорю, любезный,
Что ж это, действительно, продукт у вас такой бесполезный?
Ведь это же не пальтишечко, а прямо пеленка какая-то детская!»
А он мне в ответ: «Мало ли, говорит, что пеленка, зато советская.
Носить его действительно могут немногие,
Зато, говорит, не пальто, а сплошная идеология...»

Как всегда, большое место в фельетоне уделялось искусству и литературе:

...Возьмите хотя бы наше литературное искусство, как таковое.
Как это говорится, братья-писатели, в нашей судьбе что-то лежит роковое.
И это роковое так крепко лежит,
Что от него читатель, как черт от ладана, бежит.
Потому за исключением очень немногих,
Стоящих на правильной, нужной дороге,
Остальные приговаривают: «Неважно, что, мол, я, писатель, в грамотности не спец,
Зато у меня революционный конец,
У меня, мол, слово «красный» повторяется тысячу раз в каждом томе».
Братья-писатели, введите на слово «красный» режим экономии!

Пора пересмотреть все это писательское нытье,
А что это советское, так это еще не все.
Ведь если в такое произведение, в самую его середку,
Завернуть обыкновенную голландскую селедку,
Так селедка мало что потеряет половину соли и смака,
Она же начнет кусаться, как бешеная собака!..

И как общий вывод:

...До каких же пор это будет верно,
Что раз советское, так должно быть обязательно скверно?
Да что ж это за причины особые, тонкие?
Ведь деньги-то наши советские — настоящие, звонкие!..

Фельетон «Московские звонари» (1927) был посвящен любителям псевдореволюционной болтовни, всякого рода «аллилуйщикам», подменяющим необходимую критику и самокритику «пустозвонием». Приводя ряд примеров такого «пустозвония», бюрократизма, плохого качества продукции, самодурства отдельных чиновников и т. д. и т. п., в конце фельетона предупреждал:

Это не обывательское брюзжание, товарищи!
Брюзжание в фельетоне моем не участвует.
Но указать вам на это считаю полезней,
Чем без толку вопить «ура» и «да здравствует»...
Как это у Демьяна Бедного говорится:
«Попы и те звонят в положенные дни;
Поэтов звон хорош, но тоже до предела.
Не Ильича ль завет: «Поменьше трескотни, побольше дела!..»

Заключает второе пятилетие фельетон, подготовленный к десятилетию Советской власти,— «Император Всероссийский»:

В этом году большевистской республике — десять лет
со дня основания —
Вот, собственно, юбилей, который для некоторых вроде
высшей меры наказания,
Потому и срок подходящий, именно десять лет,
И изоляция строгая и надежды на амнистию нет...

В фельетоне рисовалась «российская эмиграция» с ее мышиной возней и «блюстителями престола» Николаем Николаевичем, Кириллом Романовым и прочими, мечтающими о возвращении, о реставрации.

Не вспомнил бы я о них сегодня даже нарочно,
Если бы не наш трест механики точной,
Выпустивший к десятилетию Октября
Новые будильники, вызванивающие старую музыку
гимна «Жизнь за царя»...

Был действительно в то время такой ляпсус у треста, использовавшего для новых будильников старые «музыкальные валики» с музыкой «Боже, царя храни».

Фельетон был развернут на таком приеме: что, мол, произошло бы, если бы все вернулось. Если бы возвратились Романовы в Россию, как бы они себя повели, вновь оказавшись у власти, и что бы из этого вышло. А вышла бы отвратительная картина возвращения к темному, мерзкому прошлому, на фоне которого алмазными звездами сверкают достижения молодой десятилетней Республики.

Методологически я в этой работе отошел уже от всякого рода «бисовок».

Фельетон вырастал в самостоятельную беседу-речь-доклад на единую, основную, глубоко волнующую тему. Окончательно определился жанр эстрадного фельетона в такой форме, какую разрабатываю и сейчас.

Анализируя последние работы той поры, Сим. Дрейден в статье «Слушая Смирнова-Сокольского» приходил к заключению: «...в анкетах своих на вопрос: Ваша общественная работа? — Смирнов-Сокольский может ответить несколькими, недоступными еще для многих, но полными глубокого общественного содержания словами — Артист Советской Эстрады...»

Третье пятилетие — 1928—1932 годы. Постепенно крепнет мысль, что стихотворная форма и даже форма райка не позволяют достигнуть такого впечатления, такой непосредственности контакта со слушателем, как простая прозаическая речь. И все сильнее хотелось сделать свою «беседу» со зрителем максимально простой, душевной, предельно искренней. Уточняется и прицел фельетона, с тем чтобы использовать возможность охватывать этим жанром большие, настоящие темы, ничего общего не имеющие с куплетцами и монологами на «злобу дня».

Большая масштабная тема — это самое главное в нашем жанре.

В последнее время меня стали упрекать в малой мобильности. Дескать, жанр «злобиста» требует быстрой смены репертуара. Дескать, «сегодня — в газете, завтра — на сцене» (или, как когда-то говорили, в куплете).

Это тоже хорошо и даже нужно, но примерно к началу 30-х годов я стал ставить перед собой уже несколько иную, более широкую задачу.

Были перед революцией такие газетные стихотворцы, вроде Р. Меча (одним из наиболее талантливых их предшественников являлся «искровец» Д. Минаев), которые, что ни день, давали в газете стихотворение на ту или иную злобу дня, оперативный отклик на только что происшедшее событие. Все это не шло, однако, дальше изложения в стишках самого происшествия и каких-либо более или менее остроумных комментариев к нему.

Но был Салтыков-Щедрин, был Маяковский, которые, будучи тоже «злобистами», тоже сатириками, бытописателями сегодняшнего дня, вместе с тем, используя какие-то сегодняшние факты, брали и ставили темы более глубокие, более важные.



Стоят слева направо: Л. О. Утесов, Д. Г. Гутман,
Н. П. Смирнов-Сокольский, сидит — А. Б. Нельсон. Москва, 20-е годы.

Можно ли упрекнуть за желание отойти от жанра (если можно так выразиться) Минаевых и если не приблизиться, то хотя бы взглянуть на ту дорогу, по которой шли Салтыковы-Щедрины и Маяковские?

Сочинить монолог на тему последней новости дня (скажем, об измене Панаита Истрати) за одни сутки умел и уже не раз писал так. Написать же фельетон о росте сознательности советского человека, о перестройке его мышления, о роли партии в этой перестройке, о разнице между старым и новым, об особенностях советского человека — это уже не дело на день. Это работа писателя, и вряд ли ее можно ограничить столь жестким сроком.

Сколько времени писал Маяковский поэму «Хорошо!»? Не день и не два, и даже не два-три месяца. А разве это не «злободневно»-историческое произведение? Разумеется, да, но оно из произведений особого жанра и размаха, на большие важные темы, темы, не умирающие завтра же, а могущие остаться надолго, если не навсегда. Получалось ли у меня хоть что-то в этом направлении? Скажем, не вышло. Не мне судить. Но потенцию к этому осуждать нельзя, как нельзя осуждать народного артиста Советского Союза Ю. М. Юрьева за то, что он посвятил себя классике, а не работе в театре миниатюр. Вероятно, я пишу об этом достаточно сумбурно, но в правомочности такой позиции — убежден.

Меня бесят упреки и вопросы вроде: почему я, дескать, даю лишь один фельетон в год? Во-первых, скажем, не один, ну а во-вторых,— если даже и один — почему это хуже, чем десять? Надо же смотреть, какой это фельетон, а не сколько их. А если бы уйти на пять лет и за пять лет написать хотя бы что-нибудь похожее на горьковское, на маяковское, на салтыковское, разве не было бы это ценнее и нужнее искусству, чем все написанное всеми «эстрадными авторами» вместе?

В целом правда, вероятно, лежит где-то посередине. Но во всяком случае стремление сатирика отойти от «поденщины», тяготение не к меньшему, а к большему вряд ли заслуживает осуждения.

Среди фельетонов 1928—1932 годов — «С приездом, Алексей Максимович!», «Отечественные твердолобые» (о головотяпстве), «Госстрашный суд» (о мещанстве и культурной революции), «Хамим, братцы, хамим!» (борьба с хамством и хулиганством в быту), «Мертвые души», «Записки сумасшедшего», «Генеалогическое древо советской литературы», «Канарейка с розовым бантиком» (о псевдореволюционности и приспособленчестве: «пиджак сменить снаружи мало, товарищи, выворачивайтесь нутром!» — финальные слова фельетона), «Нечто о критике», «Советская чертовщина», «Житьишко человечье», кинофельетон «Доклад Керенского об СССР», «Кругом шестнадцать» (к XVI съезду партии), «Мишка, верти!».

Фельетон «С приездом, Алексей Максимович!» (май 1928 года) был написан в связи с приездом Горького на Родину и весь основывался на цитатах из его произведений. Поздравляя великого пролетарского писателя с приездом, я был рад подтвердить, что такие-то его высказывания (как, к примеру, «Человек — это звучит гордо») находят в нашей жизни полное подтверждение, и в то же время с огорчением признавался, что то-то и то-то, им осуждавшееся, еще имеет место.

Примеры касались главным образом модной тогда «половой» литературы, всякого рода «Любви без черемухи», «Лахудриных переулков», формалистических загибов режиссеров и т. п. Фельетон-беседа с писателем заканчивался обращением:

«Помните, Алексей Максимович, вы написали: «А вы на земле проживете, как черви слепые живут. Ни сказок про вас не расскажут, ни песен про вас не споют». ...Сейчас новая жизнь, новое время, новые люди. Люди, о которых должны писать и сказки и песни! Но только настоящие песни, такие, какие выходят из-под вашего волшебного пера. Мы так ждали вас, Алексей Максимович! Вы так нам нужны! Всем сердцем поздравляем с приездом!..»

Использование и «обыгрывание» литературных цитат — один из давних и испытанных приемов, на которых строились и строятся многие из моих фельетонов. Образами любимейшего из писателей — Гоголя были навеяны и два фельетона — «Мертвые души» и «Записки сумасшедшего», исполнявшиеся (в 1928 году — первый, и в 1929-м — второй) со сцены Московского мюзик-холла.

«Мертвые души». В роли нового Чичикова я обходил ряд учреждений и проводил параллели между поступками отрицательных героев Николая Васильевича Гоголя и некоторых из сегодняшних «героев» дня.

Присев отдохнуть у памятника Пушкину, жаловался ему на долговечность некоторых из героев его «соседа» по бульварному кольцу.

А в итоге:

Не выдержит Пушкин, сойдет с пьедестала — подойдет к соседу своему Гоголю, да по-пушкински и покроет.

Скажет, какого, мол, черта, дорогой Николай Васильевич, вы распускаете ваших знаменитых героев?

Как они, действительно, смеют в стране, живущей такой стремительной жизнью, с такой безумной отвагой,

заниматься бюрократизмом и волокитой и прикрывать живое дело ненужной бумагой,

как они смеют в стране, в которой ледокол «Красин» покрыл себя славой воистину мировой,

заниматься какими-то дрязгами, обидами и уделять столько внимания собственному, извините за выражение, геморрою...

Как они смеют...

Ну, посмотрит тут на разъярившегося Пушкина суровый Николай Васильевич возможно строже и суше

и, конечно, скажет: «И что вы волнуетесь, дорогой Александр Сергеевич? Это же не живые, это же мертвые души...»

Среди «мертвых душ», попадавших под обстрел, были, разумеется, и «мертвые души» в литературе и искусстве:

«А мне такая литература напоминает один обывательский анекдот:

Явился будто Горький случайно на какую-то старенькую забытую фабрику и буквально разинул от удивления рот. Видит — внешне все, как будто, по-настоящему — и контора пишет, и работа кипит,

а вырабатывают какие-то удивительные вещи: дощечки с надписью «Лифт не действует» и «Звонок не звонит».

Это, конечно, анекдот, но разве не стоит после этого иногда посчитать:

сколько действительно у нас писателей, которых никто не читает, кинокартин, которых никто не смотрит, и универсальных рабочих магазинов, в которых рабочим, в сущности, нечего покупать...»

«Записки сумасшедшего». В центре — вопросы культуры, театра, литературы. И — хулиганство и чубаровщина. Мне казалось, что борьба с такими явлениями ведется еще недостаточно, и многое происходившее вокруг представлялось неправдоподобными «Записками сумасшедшего».

«...А вчера я посмотрел пьесу... Ставил один гений, писал другой... Боже, что они делают? Они льют мне на голову холодную воду! Неизвестно почему, но в нашей прекрасной стране существуют еще взяточники, обыватели, крючкотворы! Мещане, бюрократы, черносотенные академики и неграмотные профессора, воры, казнокрады двинулись ватагой на нашу Советскую Русь. Согнут, думаете? Не согнут! Дайте мне тройку быстрых, как вихрь, коней! Что там мелькает вдали? Это картина «В город входить нельзя», а оказывается, картину тоже смотреть нельзя! Что же можно? Какое это здание стоит вдали? Наркомпрос... «Матушка ли моя сидит перед окном»? Нет, это не матушка — это батюшка Анатолий Васильевич! Батюшка, спаси своего бедного зрителя и читателя! Разгони бумагомарак, щелкоперов! Урони слезинку на мою больную головушку! Прижми к груди своей бедную сиротинку... А кстати, знаете ли вы, что у товарища Свидерского под самым носом шишка?..»

Один из центральных фельетонов этого периода — «Хамим, братцы, хамим!» (1929). О хамстве в быту, в работе отдельных учреждений, во взаимоотношениях людей. Хамство в критике, прибегающей к «заушательским приемам». Хамство в поэзии по отношению к женщине («Пей со мною, старая сука», «Что же дали вы эпохе, живописная лахудра»). Хамское отношение к русскому языку. Хамство международное и прочее и прочее.

Фельетон начинался размышлением:

«Казалось бы, все должно быть ясным... Как у Островского говорится: каждый занимайся своим делом — купец — торгуй, чиновник — служи, шатун — шатайся... Или как у нас в литературе — полная рационализация: один книгу пишет, другой читает, третий ею печку растапливает, четвертый продукты в нее заворачивает. Все ясно, все на месте, все культурно.

Одначе на практике все выходит наоборот. Страна у нас воистину неограниченных возможностей. В свое время Лев Толстой, будучи писателем по профессии, пытался сапоги шить, а теперь наоборот — многие сапожники по профессии пытаются романы писать. Оттого и выходят у нас иногда романы, похожие на сапоги, и сапоги, похожие на романы... Полная неразбериха — многие не своими делами занимаются... Иные граждане, например, будучи по профессии беспартийными, к революции никакого отношения не имеющими, однако изо всех сил почему-то в вожди лезут... Он тебе и значков на грудь нацепляет и Карла Маркса наизусть шпарит — а все не то: путает, сукин сын, Бабеля с Бебелем и Гоголя с Гегелем. Комиссия по чистке не покладая рук работает, перепуталось все очень. Многие честные кассиры волею обстоятельств чужие кошельки из карманов вынимают, а иные профессиональные воры в кассе сидят и казенные деньги охраняют... Полная неразбериха...»

В фельетоне приводились взятые из центральной и периферийной прессы факты бюрократически-канцелярской неразберихи, безответственности и многоликого хамства, вырастающего на такой почве:

Возьмите такой случай: жил-был дачник, обычная жертва
московского уплотнения и тесноты,
Причем устроился он очень удобно, ибо от станции до
дачи было каких-то три версты
Или, как теперь говорят, километра, что звучит, конечно,
более приятно,
Каковые он, собственно, ежедневно и откалывал пешком
по шпалам туда и обратно.
Ну и ничего себе, привык. Прошел так однажды уже
приблизительно половину пути
И видит случайно — хулиганами разворочены рельсы, а
человек знает, что скоро должен курьерский пройти.
Видит — крушение неминуемо, забыл об усталости, побежал
обратно на всех парах,—
Чуть разрыв сердца не сделался — прибегает на станцию,
там, конечно, трам-тарарам-ах-ах,
Телеграфируют, каким-то чудом останавливают поезд,
предотвращают ужасное крушение,
Пассажиры плачут от радости, служащие благодарят и пишут
в Энкапеэс заявление,

Что вот, мол, такой-то случай, шел человек по путям, увидел опасность, предупредил и надо как-то вознаградить исполнившего долг гражданина.

В Энкапеэсе разбирают этот рапорт приблизительно месяца три с половиной.

И наконец присылают решение, равного которому не выдумали бы и олимпийские боги,

Что вот, мол, узнав, что человек для предотвращения несчастья бежал по шпалам, предлагается вам, с получением сего, означенного гражданина, спасшего таким незаконным образом поезд,— немедленно оштрафовать на 50 рублей за хождение по путям железной дороги.

Факт исключительный — он, может быть, и не имеет особенного постоянства,

Но зато, подумайте, сколько в нем настоящего густопсового хамства!..

Подобные факты противопоставлялись росту страны, росту сознания советских людей, самой природе нашего общества.

«...Такова жизнь, дорогие братишечки. Впрочем, сегодня мне даже не хочется называть вас этим старым традиционным именем... Мне самому надоели грубость и серость жизни. Сегодня я называю вас всех — прекрасные дамы и любезные кавалеры. Я, конечно, понимаю, что это, может быть, и не особенно точно — не все дамы прекрасны и не все кавалеры любезны. Пусть так... «Тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман...» Я называю вас всех: прекрасные дамы и любезные кавалеры!.. Пройдитесь сегодня по улицам. В витринах наших кооперативов опять, как ни в чем не бывало, выставлены лыжи, валенки и полушубки. Что это значит? Это значит опять, прекрасные дамы и любезные кавалеры, весна на дворе...

...Эх, прекрасные дамы и любезные кавалеры — скучно живете!.. И какой ортодоксальный дурак сказал, что нельзя петь веселые песни, нельзя иметь граммофон, нельзя слушать фокстрот, нельзя смеяться, танцевать и девушке быть красивой... Неправда, клевета... Можно, все можно!..» — говорилось в заключительной части фельетона.

А под конец, как общий вывод:

«...Репетилов в «Горе от ума» говорил: «Шумим, братцы, шумим!» — а мы не только шумим, но еще и хамим, братцы! Много хамим, ненужно хамим! Порой на «чистом гное» работаем, «бей, не жалей!», «плюйте, я угощаю!»... Эх, прекрасные дамы и любезные кавалеры! Пройдут десятки лет, и люди будут плакать, вспоминая то время, в которое мы живем, люди будут целовать камни, видевшие то, что мы видели с вами, но люди никогда не поймут, почему у нас с вами в эти сверкающие дни и великие годы существовала мерзкая фраза «Хамим, братцы, хамим!».



Фельетон «Генеалогическое древо советской литературы».
Панно работы Кукрыниксов. Московский мюзик-холл, 1929 год

В фельетоне *«Доклад Керенского об СССР»* (1929) * была сделана попытка расширить изобразительные средства сатирического обличения тех или иных недостатков, введя в помощь живому слову кино, используемое в большинстве случаев полемически, контрастно. В ряде более поздних фельетонов («Кругом шестнадцать», «Тайная вечеря», «Разговор с Христофором Колумбом») этот прием видоизменялся, обогащался новыми возможностями, особенно когда на смену немому кино, какое было во времена «Доклада Керенского», пришло звуковое.

В том же 1929 году, когда был впервые исполнен «Доклад Керенского», в Мюзик-холле же мною демонстрировалось «Генеалогическое древо советской литературы». Здесь партнером фельетониста оказалась огромная карикатура Кукрыниксов, изображавшая древо советской литературы. А на древе этом — шаржи на Горького, Демьяна Бедного, Маяковского, Гладкова, Ахматову, Алексея Толстого и Щеголева, Жарова и Уткина, Булгакова, Пантелеймона Романова, Малышкина, профессора Когана и других. Я в роли «экскурсовода» показывал указкой на фигуры писателей, говоря о каждом репризно сделанные «пояснения».

---

* В автохарактеристиках произведений, входивших в репертуар Смирнова-Сокольского, фельетоны, тексты которых публикуются в настоящем сборнике, приводятся в сильном сокращении. Названия этих фельетонов даются здесь и далее курсивом.— *Ред.*

Значительную роль во всех этих пояснениях играла литературная пародия. Сущность номера, полностью посвящавшегося литературе, более или менее пояснялась в финале:

«...вот, товарищи, дубы советской литературы. За их могучими стволами растут молодые побеги. Растет молодой лес, шумит в непогоду, тянется верхушками к высоте могучих дубов! И — верю я — подымется и дорастет, а то, глядишь, и перерастет великанов!..»

В самом конце 1930 года был написан фельетон *«Кругом шестнадцать»*, полностью основанный на материалах XVI съезда партии. В выступлении на этом съезде товарища Серго Орджоникидзе упоминалось о всевозможных «тараканьих пробках», которые пришлось пробивать с большевистской смелостью. Например — снятие акцизной бандероли с папиросных коробок. Пугали, что если их снять, чуть не обрушится мир, и что же? «Я приказал снять бандероли, и никакого вреда для Советской власти не получилось». А сколько таких бандеролей есть еще? Этот и другие приведенные в выступлениях на съезде примеры были обработаны в фельетонной манере и составили основу содержания «Кругом шестнадцать».

Надо сказать, что обращение к материалам партийного съезда и цитирование в сатирическом эстрадном фельетоне выступлений руководителей партии и государства далеко не сразу смогло найти верное понимание, и пришлось немало труда положить на преодоление такого рода косного взгляда: уместно ли, дескать, наряду со смешными местами, без которых немыслим эстрадный фельетон, подобное упоминание имен? Наконец, даже окружающая программа не всегда соответствует: жонглеры, балет, фокусник и вдруг имена виднейших деятелей партии и государства?

Взгляд сугубо неверный. Фельетонист сразу же вводит публику в круг своих тем. Что было до его выхода на эстраду и что будет после него, не может его касаться. Все дело — в верности и нужности идеи выступления, в мастерстве, чувстве меры и такте, а главное, в искренности тона. Если все это есть — тогда ничто не может мешать. И тогда любая цитата или ссылка на уважаемое имя прозвучит органично, без тени амикошонства, хотя все это и на очень острой грани.

Как и в некоторых других фельетонах, при разработке его очень помог любимейший Гоголь — и образы «гоголевской Руси», возникавшие в кинопрологе, и знаменитая гоголевская «тройка» ...

Работал над фельетоном долго и упорно. Как, впрочем, и всегда. И, как всегда, не был доволен написанным, правил, правил без конца.

Случалось, что на премьере иного фельетона не знал еще полностью текста и сажал в будку суфлера. Никогда не звал друзей на премьеру и особенно настаивал, чтобы не было рецензентов. Огорчался, если таковые являлись на премьеру. Факти-

чески после первой встречи со зрителем начинал, всегда учитывая его восприятие, новый, второй тур работы по отделке и уточнению удавшихся или неудавшихся мест. «Посмотрел в душу зрителя» — и садился снова править, сокращать или развивать ту или иную мысль, затронутую в фельетоне.

Так было и с самой значительной, вероятно, работой этого периода, надолго удержавшейся в репертуаре, а спустя четверть века вновь ожившей в новой редакции — фельетоном *«Мишка, верти!»* (1931). Как весьма благодарный прием в разработке этого фельетона, написанного незадолго до пятнадцатилетия Советской власти, был использован рассказ Аркадия Аверченко о киномеханике, пустившем спьяну ленту «Жизнь человеческая» наоборот, с конца к началу. «Обратный ход» событий позволил наиболее наглядно показать огромные исторические сдвиги и достижения в истории советской Родины, хотя на самом деле, как говорилось в финале фельетона, «колесо революции, к счастью, не имеет обратного хода. Оно движется вперед...»

Среди фельетонов следующего пятилетия — 1933—1937 годов — «Мои мемуары», «Тайная вечеря», «Разговор человека с собакой», «Отелло», «Философский вопрос», «Насчет любви», «Весна-красна», «Антология советской поэзии», «Умирающий лебедь» (о бдительности), «Рубиновые звезды» (посвящен Октябрьскому двадцатилетию).

«Мои мемуары» (1933). «...Приходила ли вам, например, хоть раз в жизни в голову такая мысль. Наш земной шар, как говорят ученые, мчится вперед со скоростью 113 тысяч километров в секунду. Таким образом, мы все здесь вместе находимся все это время как бы в долгосрочной командировке. Да нам, может быть, если разобраться, одних суточных и командировочных за это время с Советской власти причитается столько — аж передохнуть страшно... Мчится вперед жизнь, дорогие товарищи. Не успеешь вот так опомниться, не успеешь оглянуться, как старость подкрадывается своими неслышными шагами... Не заметили мы с вами, дорогие товарищи, что годы бегут вперед, пионеры многие наши стали уже комсомольцами, комсомольцы — партийцами, а некоторые партийцы, в связи с предстоящей чисткой,— станут просто сочувствующими... Зато какую жизнь повидали мы с вами, дорогие товарищи! Песни о такой жизни по-настоящему петь надо... Тут, по-моему, самое время мемуары начать писать надо. Потомкам об этой жизни докладывать»,— так начинался этот фельетон.

Приступая к «Мемуарам», я сразу же делал оговорку, что по должности сатирика вынужден чаще всего говорить не о подавляющем большинстве наших людей, подобных горьковским соколам, а «про тех, которые на вопрос, чем вы занимались до семнадцатого года,— до сих пор в анкете, как правило, отвечают: боялся до смерти; или про таких людей, которые, проходя мимо Гепеу и видя на входе надпись «Посторонним вход воспре-

щается», говорили друг другу: «Чудаки! А если бы здесь было написано «Добро пожаловать!» — разве мы бы с вами зашли?..» Про них же ведь никто не напишет, а я напишу...»

Обращаясь к потомкам, я удивлялся странным противоречиям былого быта:

«...У профессора Павлова отрезанная собачья голова одна без туловища в банке жила, и этому весь мир удивлялся. А сколько в это же самое время людей — на различнейших должностях — зайдешь к нему в кабинет, смотришь — одно туловище без головы сидит, и никто даже внимания не обращает. «Ему, говорят, голова зачем, только мешает...» Это особенно было заметно на качестве продукции.

...Мы производили турбины, которых не умел делать ни один завод Англии, а по Москве ходил анекдот о веерах, продававшихся в наших магазинах. Эти веера рассыпались вдребезги, как только вы ими начинали обмахиваться. А когда вы шли обратно в магазин и жаловались заведующему, он вас любезно спрашивал: «А вы как пользовались этим веером?» — «Что значит — как пользовались этим веером? Что значит — как пользовался: я брал веер и вот так махал на себя». «Чудак,— отвечал заведующий,— веер надо было держать в руке неподвижно, а головой махать на него. И все было бы цело...»

...Мы отпускали столовым чудесные продукты, из которых повара, называемые в наше время инженерами питания, иногда приготовляли такие кушанья, что если вы где-нибудь случайно роняли поговорку: «Я на этом деле собаку съел», вас обязательно спрашивали: «Скажите, а в какой столовой?..»

...Ах, потомки... Если до вас дойдут стихи некоторых наших поэтов и вы в них случайно что-нибудь не поймете,— не огорчайтесь. Мы их не понимали тоже. Да что мы — авторы не понимали ни звука. Горький, Алексей Максимович, однажды не выдержал — вышел к писателям, историческую фразу сказал: вот что, говорит, товарищи,— писатель должен быть грамотным. Ну, тут, конечно, многие в дискуссию пустились. Дескать, это у вас, Алексей Максимович, устарелый взгляд. Писателю это не так важно.

Это читатель — тот действительно должен быть грамотным. Ему читать нужно. А писателю это зачем? Он и так обойтись может. Мы же, говорят, обходимся. И вообще, это вы, Алексей Максимович, палку перегибаете. Но Алексей Максимович при своем остался.

Никакой, говорит, я, товарищи, палки не перегибаю, и вообще, к сожалению, палки у меня нету. Если бы у меня палка была, я бы ее, поверьте, гнуть не стал. Я знаю, что с этими палками делать надо...»

Большое место уделялось в фельетоне борьбе за чистоту языка, за культуру речи. Приводя примеры выражений, которые не могут не исчезнуть, добавлял: «Я не пишу вам, потомки, о



Фельетон «Тайная вечеря»

том, что у нас были и иные понятия. «Пять в четыре», «Догнать и перегнать» — вы их знаете из истории. Я отмечаю только то, что в историю не войдет».

В финале первоначальный разговор о старости оборачивался в шутку: «...Это была шутка фельетониста. Старости в нашей стране не существует. Весна, нескончаемая весна расцветает в нашей Москве. Товарищи, не для потомков,— сами для себя мы сумели перестроить заново жизнь. Сами для себя мы натворили таких чудес, о которых не имеет понятия вся история человечества... Давайте похвастаемся раз в жизни. Нам, может быть, трудно. В наших мемуарах застряли еще эти мелочи, которыми сегодня я тычу вам в нос... Это, наверное, не понравится и потомкам. Но зато если этим пресловутым потомкам нужно будет разыскать, скажем, такое понятие, как еврейский погром,— пусть ищут его не у нас. Они найдут его в настольных словарях у наших более просвещенных соседей. Единственный погром, который мы с вами устроим,— это погром тех мелочей, о которых я пишу в фельетоне...»

В фельетонах «Разговор человека с собакой» и «Тайная вечеря», исполнявшихся в 1934 году в спектаклях Московского мюзик-холла, продолжались начатые в предыдущие годы опыты по привлечению «партнеров», взятых из других видов искусства, иначе говоря — по некоторой «театрализации» или «кинофикации» сатирического фельетона.



Фельетон «Тайная вечеря» в обозрении «Севильский обольститель».
Московский мюзик-холл, 1934 г.

Фельетон *«Разговор человека с собакой»* читался в декорациях, изображавших какой-то двор с собачьей будкой, откуда время от времени выглядывала «собака», маска которой была надета на актера-звукоподражателя (Бони), мастерски умевшего лаять на все лады.

В нужные моменты собака рычала, подвывала и т. п., давая должные ответы, то ли подтверждающие, то ли отрицающие или подвергающие сомнению мои слова, произносившиеся от лица чеховского Романсова. Но это был Романсов сегодняшнего дня, с теперешними злободневностями, однако, так же как и чеховский герой, обуреваемый желанием покаяться перед собакой. Вопреки финалу рассказа Чехова, собака в конце номера в ответ на самобичевание Романсова и его призывы кусать его и «рвать анафему» — ласково гладила по голове склонившегося к ней человека. После чего, вслед за моими словами (уже от своего лица), что собака правильно делает, нарушая концепцию рассказа, ибо «советского человека нельзя укусить», следовал панегирик советскому человеку, который может ошибаться, может совершать те или иные проступки, но живет он иной жизнью, чем чеховские Романсовы и Человеки в футляре, жизнью новой, созидающей, дающей право на уважение.

Фельетон «Тайная вечеря» был сработан для обозрения, поставленного в Мюзик-холле по мотивам известной комедии Тирсо де Молина «Севильский обольститель». Фельетон занимал полакта.

Попытка Мюзик-холла поставить такое обозрение вызвала известное удивление театральной общественности. Как, в Мюзик-холле — и вдруг классик!.. Это «удивление» и служило отправною точкой для фельетона. Ворвавшись в действие пьесы из «старинной испанской жизни», я в пылу полемики с «испанцами» имел ли право Мюзик-холл ставить Тирсо де Молина, решаюсь отправиться на «тот свет» и лично ознакомиться со взглядами классиков на этот счет. Перед вылетом получал наказ узнать, нет ли у них произведений, близких современности:

« — А разве земные писатели еще не приготовили годного современного репертуара?

— С репертуаром у современных писателей дело обстоит так же, как у одного уважаемого товарища на земле с севом...

— Это как же именно?

— Писатели мобилизовались.

— Ну и что же?

— Они поставили вопрос ребром.

— Ну а дальше как?

— У них есть перелом.

— А все-таки?

— У них намечаются сдвиги...

— Ну а все-таки, как с репертуаром?

— С репертуаром пока ничего не выходит...

— Разговор знакомый. Скажите, а может быть, они не выполнили всего того, что требуется для дела? Слет ударников у них собирался?

— Ну разумеется.

— Лозунги на конференции провозгласили?

— Конечно.

— Президиум выбрали?

— Ну разумеется.

— Приветствие послали?

— Еще бы. Конечно.

— Странно, странно. В чем же дело? Значит, линия у них есть?

— Линия-то есть...

— Тогда в чем же дело?

— Дело-то именно в том, что линия-то есть, а дела никакого не видно...

— Тогда все понятно...»

Садился на Пегаса и улетал на небо. В это время с «неба» спускался отлично сделанный громадный стол, за которым сидели куклы-классики. Кукольные «двенадцать апостолов» были сработаны известными мастерами этого дела Н. и И. Ефимовыми — в три четверти роста человека каждая, они свободно действовали руками и головами. Приводили их в движение, а кстати и разговаривали за них, пять-шесть актеров-кукольников. На председательском месте была кукла — Лев Толстой, а справа и слева от него сидели Пушкин, Гоголь, Грибоедов, Крылов, Чехов, Островский А. Н., Тургенев, Белинский, Чайковский, Шекспир и Тирсо де Молина.

Толстой открывал заседание, а писатели наперебой цитировали свои произведения. Темой для беседы служили различные литературные и театральные «злобы дня». Появлялся на Пегасе «полпред» с земли, и начинался его разговор-монолог, прерываемый теми или иными репликами писателей. Обыгрывалось то или иное несоответствие цитат из произведений классиков и действительной жизни или — наоборот — удивительное совпадение этой действительности со словами писателя. Затрагивались все «злобы дня» того времени — от «качества продукции» до международных, литературных, театральных тем.

Когда под конец разговора, при громе и молнии, через всю сцену «проходили» большие, вырезанные из фанеры карикатуры Кукрыниксов на Мейерхольда, Таирова, Любимова-Ланского, Волконского, классики с криками: «Спасайся кто может — режиссеры идут!» — в ужасе разбегались. Собирая разбежавшихся классиков в группу, я обращался к ним с заключительным монологом:

«Классики, дорогие классики, куда же вы разбежались? Это пришли наши земные режиссеры. Они не враги ваши — наоборот, они ваши друзья. Они ставили вас у себя в театрах и несли



Финал обозрения «Севильский обольститель»

народу в те, ныне оконченные дни, когда наследие Николая Гоголя казалось кое-кому страшнее наследия Николая Второго, а глупые вирши про трактор нужнее стихов Пушкина, Пушкина — самого дорогого, самого близкого каждому читателю на земле.

Классики! Только демагоги и покрасившиеся в красный цвет ханжи и лицемеры — только они могли думать, что у большевиков, единственного народа в мире, бьющегося за культуру, за красоту и безбедность этой земной жизни,— могут быть пуританские взгляды на любовь, радость и счастье. Вы не революционеры, но на вас учились делать революцию. Это поняли давно сами ваши читатели. Ваши новые читатели, дорогие классики! Сколько их у вас появилось! Раньше вас читала и понимала лишь ничтожная кучка интеллигенции — ныне вас читает и понимает вся страна, ибо вся страна стала страной интеллигенции. У нас нет интеллигенции как класса — у нас есть класс, в котором каждый человек обязан быть интеллигентом... И если кто-либо из нас порою забывает об этой своей обязанности, это только доказывает, что вы, дорогие классики, нам нужны, как никогда, и что только сейчас по-настоящему начинается ваша работа.

Иван Сергеевич Тургенев! Вы, написавший, что русский язык великий, могучий, свободный,— вы должны опять напомнить нам величие и красоту этого языка, в котором застряли у нас разные слова вроде «запиндрячить», «зануда», «зараза», «в гроб, в доску».

Антон Павлович Чехов! Вас цитировали на съезде. Говорили, что у нас такая земля: посади оглоблю — вырастет тарантас. Это правда. Но правда и то, что кое-где еще умудряются поступать и наоборот. Посадят тарантас, из которого даже оглобля не вырастает.

Что ж, это доказывает, что живы не только вы — живы и ваши герои. И ваши, Николай Васильевич Гоголь. И это, пожалуй, именно они могут думать, что у свободного народа не могло быть любви к женщине, к природе, к танцу и к счастливому, беззаботному отдыху. Ваше оружие — смех. Гоголевский смех нужен нам, как никогда. Радость, улыбка — романтика победителей в нашей стране.

Лев Николаевич Толстой! У вас в «Плодах просвещения» мужики выходят и говорят — земли мало, куренка и то выпустить негде, а ведь теперь у нас земли — шестая мира. Не только куренка — слонов разводить можно!

Классики!.. Впрочем, нет. Довольно. Товарищи актеры! Снимите маски великих и дорогих нам писателей. Ваша роль в интермедии кончена. Я говорю сейчас от лица публики. Идите, переоденьтесь в ваши испанские костюмы и играйте сегодняшний спектакль, если он действительно радостный, бодрый, веселый, такой, какой нужен нашей публике, представительнице, может быть, единственного в мире народа, который больше всех имеет право радоваться, смеяться и веселиться...»

Фельетон «*Отелло*» (1936) — одна из лучших, если не лучшая, как мне представляется, из моих работ — не имел, в отличие от только что описанных, никаких элементов театрализации, а развертывался в форме откровенной и доверительной беседы со зрителем.

Тогдашняя театральная сенсация — исполнение Остужевым роли Отелло в спектакле Московского Малого театра — служила поводом для развернутого разговора о смысле и задачах театрального искусства, которое должно быть подлинной трибуной и настоящей школой общественного, нравственного и художественного воспитания. Заключительные же слова фельетона, с которыми я как зритель обращался к Остужеву — Отелло, как бы выводили этот разговор за пределы одного искусства:

«...Так любить, так любить — не только личное, небольшое свое, но и огромное — Родину, так любить — учусь я у вас, генерал, выдуманный гениальным Шекспиром! За нее, за Родину, за каждую каплю крови, пролитую пограничниками на границе, всю свою кровь отдать — этому у вашей любви, у вашего чувства, у вашей человеческой страсти умный человек научиться может.

Вот за такое искусство — спасибо!»

Фельетон этот нашел широкий общественный отклик, так же как и наиболее значительные из фельетонов предвоенных лет — «*На все Каспийское море*» (1939) и «*Стыд идет!*» («Опасный возраст»), выпущенный буквально накануне, за месяц-два до на-

падения на СССР гитлеровских орд. Фельетон этот был построен на мотивах Салтыкова-Щедрина, которому «ночью приснился Стыд». Беседа со Стыдом была всем острием направлена против успокоенности, беспечности, нежелания и неумения понять всю тяжесть и опасность надвигающихся событий, напоминала о необходимости не только славить свою Родину, но и быть готовым отдать за нее все силы, а если потребуется, то и жизнь.

С начала 20-х годов я многократно выступал и в печати и на всевозможных собраниях, совещаниях и диспутах по вопросам о необходимости коренного изменения организационных и творческих условий работы артистов эстрады, перевода этой работы на подлинно государственные рельсы, насущной нужности создания специальных эстрадных театров и творческих студий-мастерских. В 1940 году наконец осуществилась заветная мечта — была открыта Всесоюзная студия эстрадного искусства, руководить которой было поручено мне.

Затевая эту студию, хотел помочь талантливой молодежи, жадно тянувшейся к этому виду искусства, занять подобающее ее таланту место. Все это и заставило засучив рукава работать в студии. К общей беде, вспыхнула война и помешала этому начинанию.

Премьера первой программы студии была показана в марте 1941 года, за два месяца до войны. В студии обучались молодые люди. Не пожелав воспользоваться предоставленными им бронями, они пошли воевать. Многие не вернулись.

Теоретически пути создания новых номеров, найденных в студии, мне и сейчас кажутся правильными. «Фабрика новых номеров», а не школа, в которой учат «азам», нужна была эстраде.

Как и все советские актеры, в годы Великой Отечественной войны я старался, где и чем только мог, служить средствами своей профессии общенародному делу. Сразу же после начала войны подготовил со студийцами специальную фронтовую программу «Осиновый кол». Осенью 1941 года по предложению Е. М. Кузнецова на открытии Московского цирка читал специально написанный фельетон «Здравстуйте, товарищи москвичи!». Вновь как это уже не раз бывало, отталкиваясь от гоголевских слов (на этот раз — от слов Тараса Бульбы о товариществе), говорил о несокрушимой силе дружбы и товарищества народов Советского Союза, несущей гибель гитлеровским захватчикам.

Той же верой и теми же чувствами был продиктован и фельетон *«Во поле березонька стояла...»*. Соучастником моим в исполнении фельетона был пианист Юрий Брюшков, игравший фрагменты Четвертой симфонии Чайковского. Мелодия Чайковского, несшаяся вслед отступающим от Москвы гитлеровским ордам, звучала грозным напоминанием о неотвратимости возмездия «всем иноземным пришельцам, смеющим думать, что они безнаказанно могут оскорблять душу народа, его Родину, его песню».

Фельетон этот исполнялся в первой «военной» программе «Эрмитажа», поставленной летом 1942 года по моему сценарию-обозрению «Поговорим о песне». Ряд инсценированных эпизодов и песен объединялся в нем моим конферансом. Для меня это был уже не первый опыт участия в создании подобных обозрений. Еще в конце 20-х годов в Ленинградском театре сатиры и Мюзик-холле, а несколько позднее в «Эрмитаже» по сценариям, написанным мною совместно с Д. Гутманом, В. Типотом, И. Прутом, ставился ряд таких обозрений («Житьишко человечье», «Букет моей бабушки», «В одном вагоне», «Молодые голоса» и др.) — своеобразные опыты расширенного инсценирования фельетона. Летом 1943 года силами нового состава артистов Всесоюзной студии эстрадного искусства мной была подготовлена для «Эрмитажа» еще одна программа-обозрение — «Представление начинается!..».

Одна из самых значительных работ тех лет — фельетон «*Золотая рыбка*», отмеченный на Всесоюзном смотре эстрады военного времени, который проходил в Москве летом 1944 года. Фельетон, бо̀льшую часть которого составлял воображаемый диалог с Гитлером, был подчинен одной и главной теме — ответственности каждого советского человека за разгром фашизма, необходимости личного, активного, непосредственного участия каждого в обеспечении будущей Победы.

В январе 1945 года, в канун стопятидесятилетней годовщины со дня рождения А. С. Грибоедова, в дни, когда советские воины вели уже бои на территории фашистской Германии, совместно с поэтом Н. Н. Асеевым был написан сатирический фельетон, «Крылатые слова». Так же как и в ряде других фельетонов, где получали новую «прописку» образы и речения великих русских классиков — «Мертвые души», «Записки сумасшедшего», рассказы Чехова и т. д.,— так и этот фельетон был полностью построен на цитатах из «Горя от ума»:

...Ах, Грибоедов! Даже в дни войны,
Когда мы бьем фашистские оравы,
Когда все взоры воспламенены
Сиянием отечественной славы,—
Ты жив средь нас! Слова твои живут
И в дни побед, в святые дни расплаты,
Они звенят, они в сердцах поют —
Особенно могучи и крылаты!
Ты, написавший «Горе от ума»,
Ты знал, кто победит в великом споре,
Чтоб затряслась Германия сама,
Чтоб набралась ума она от горя...
А мы твой стих храним и бережем,
В наследье том, что от тебя осталось,
Любой строкой ты резал, как ножом,

Невежество, и тупость, и отсталость.
И вот чрез сотню с лишком лет
Стоим мы дружными рядами
И держим пред тобой ответ
Своими честными делами...

Фельетон затрагивал самые различные темы, прежде всего, разумеется, связанные с Великой Отечественной войной, гитлеризмом, международными проблемами, касался и некоторых неполадок внутренней жизни, жизни искусства в частности.

...И странно мне: москвич душой не стар,
В театре ж «Труп живой» да «Мертвые — всё души».
Попробовав такой репертуар,
«Ну, как не полюбить буфетчика Петрушу!»
...Искусство радио не осужу оплошно:
Я слушать рад, прислушиваться тошно!
В кино бы нам пойти, да там с экрана
Глаза вам зарябит от пестроты.
Там все есть, коли нет обмана —
«И черти, и любовь, и страхи, и цветы»...
От Грозного (опять!) бежим, себя упрятав,
«В деревню, к тетке, в глушь, в Саратов!»
А там, представьте же,— как раз
Саратовский открылся газ!
Для умственных аристократов
Совсем не тот теперь Саратов!
Как и Москва: совсем, совсем другая,
Великая, могучая, родная —
Москва моя! Она, коль захотела,
То Гитлеру сказать сумела:
«Вон от Москвы! Сюда ты больше не ездок,
Беги, не оглянись! Ступай вприскок по свету
Искать, чтоб спрятаться в укромный уголок»..
Кричи — «Карету мне, карету!»
Мы все равно тебя потребуем к ответу!..

«Крылатыми словами», хлещущими по фашистским вожакам, фельетон и заключался:

...Да-с, Гитлеру в живых не быть,
Его судьба едва ли не плачевна,
Чего бы там ни стала говорить
Княгиня Марья Алексевна!
Веревка ждет его в ответ,
Земли ж аршина три, не боле —
Хотел объехать целый свет,
И не объехал сотой доли...
Мы ворвались в берлогу зверя,

Фашистам в глотку вбили клин —
«Дистанцию огромную» отмеря
От Сталинграда — на Берлин!
Идем вперед дорогою свободной,
Победа к нам близка, она уж у ворот,
Стих Грибоедова, прямой и благородный,
Чеканной звучностью бодрит родной народ.
Они меж нас, крылатые слова,
Заслышав их, опять светлеют наши лица,
В них жив народа дух, жива наша Москва,
И нет действительно другой такой столицы!

Первые послевоенные годы.

Фельетон *«Советские люди»* (1945), написанный вскоре же после Победы. О героизме и скромности советских людей, об уверенности их в неизбежности Победы, неизбывной их вере в правоту своего всемирно-исторического дела, не оставлявшей их даже в самые тяжелые дни.

Фельетон *«За все настоящее!»* (1946). Большая тема о том, как выросли советские люди, которые по праву во всем «настоящее требовать стали». Искусство — так искусство, вещи — так вещи, ученый — так ученый: «...Родина-то у нас настоящая? Кровь, которую за нее проливали, настоящая? Ну, так подавай и людей настоящих!..»

«Семьсот семьдесят плюс тридцать» (1947) — к восьмисотлетию Москвы...

Та же тема поворачивается в этом фельетоне применительно к тому, что может и должно служить мишенями сатиры: «...Давно уже высмеян тот редактор юмористического журнала, который сначала говорил своим сотрудникам: «Смешного не надо. Пролетариату рано смеяться, пусть смеются наши классовые враги».

А потом, значит, когда его стукнули за это по башке, там, где надо, он собрал сотрудников и заявил уже другое: «Смех, товарищи,— это, оказывается, дело серьезное. Если пролетариат хочет смеяться, тут не до шуток!»

А советский человек как раз хочет смеяться, имеет право смеяться, и ему одинаково нужны и шутка, и сатира, и лирика, и пафосные звуки фанфар, и вообще все инструменты того прекрасного оркестра, который недаром носит название самого высокого, самого идейного и самого передового в мире искусства. И всякая, даже случайная, фальшь того или иного отдельного инструмента этого замечательного оркестра становится сразу заметной и нетерпимой.

Миновало то время, когда некоторые художники говорили: мол, не важно, как рисовать, важно, чтоб на картине было фабричные трубы видать. Народ вырос и требует, чтоб не только были видны фабричные трубы, но и чтоб и нарисованы они были

бы к месту и правильно и с тем мастерством, которое отличает истинного художника от мазилы-приспособленца.

Советские люди — люди земли. Когда было надо, они умирали за Родину без позы, без жеста. Но, будучи живыми, они влюблены в свою жизнь. Они умеют работать, но они не прочь также попользоваться и всеми так называемыми «витаминами ЦЕ».

И не теми, которые продаются в аптеке, а теми, которые фигурируют в шутке, то есть: яй-ЦЕ, саль-ЦЕ, масли-ЦЕ, и даже, представьте, вин-ЦЕ. Разница только в том, что советский человек никогда не делал из этого цель своей жизни. ЦЕЛЬ — это единственное слово, в котором советские люди ставят это самое «ЦЕ» на первое и надлежащее место...»

В эти годы все настойчивей стремлюсь поднимать большие темы. Патриотизм советских людей. Их рост и достижения. Их готовность не успокаиваться на победе, а засучив рукава строить новое, восстанавливать разрушенное. И о том, что то, что стоит на пути, мешает, должно быть преодолено...

Наконец, международная тема, которая, пожалуй, наиболее подробно была разработана в кинофельетоне «Разговор с Христофором Колумбом (выпуск студии Сокольскино)».

«В советской сатирической литературе мы знаем неоднократные примеры содружества двух авторов. Хорошо известные сатирические романы «Золотой теленок», «Двенадцать стульев» написаны Ильфом и Петровым. В журналах мы с вами частенько читаем фельетоны Масса и Червинского, Дыховичного и Слободского и так далее и так далее... Сейчас, если позволите, я покажу вам работу, которую я сделал тоже не один, а с помощью... кинематографа. Я взял в соавторы, если можно так выразиться, все технические возможности именно этого вида искусства, потому, что мне всегда нравилась беспощадная правдивость объектива киноаппарата. Его не обманешь! А тема этого моего фельетона как раз требовала именно такой вот беспощадной правдивости, фельетон мой — о великом вранье, которое мутным потоком бьет с Запада в неприступный утес нашей Родины... С помощью всепроникающего глаза киноаппарата мне удалось взять интервью у великого мореплавателя Христофора Колумба, открывшего четыреста пятьдесят лет тому назад берега Америки...» — так начинался этот фельетон.

Если в кинофельетоне 1929 года «Доклад Керенского об СССР» разговор от имени Керенского велся титрами (кино еще было немым), то теперь уже звучал настоящий диалог. Роль Колумба (как и Керенского в кинокадрах прежнего фельетона) исполнялась на экране мною. С моего же голоса были записаны на пленку и реплики Колумба, с которым я вел диалог, стоя у экрана.

В фельетоне были широко использованы и иллюстрировались новыми характерными фактами цитаты из «Города желтого дья-



Фельетон «Разговор с Христофором Колумбом». 1948 год

вола» Горького и «Моего открытия Америки» Маяковского. Были засняты кадры с участием Бориса Чиркова, также ведшего в образе Максима со мною разговор и певшего знаменитую песенку Максима «Где эта улица, где этот дом». А в унисон этой песенке наглядно демонстрировалось, что творится на улице Уолл-стрит и в доме, именуемом биржей. Документальные кадры, взятые из советской и зарубежной кинохроники, опрокидывали и высмеивали утверждения, враждебные нашему строю. Поджигателям войны и трубадурам «холодной войны», принявшей в то время особенно острую форму, противопоставлялись люди труда, простой люд Америки, который бы во имя всеобщего мира — говоря словами Маяковского — «Америку закрыл, слегка почистил, а потом опять открыл, вторично...».

На открытии летнего сезона 1949 года в «Эрмитаже» читал фельетон «В чужие гудки». «Затравкой» к нему была автоцитата из надолго закрепившегося в моем репертуаре довоенного фельетона «На все Каспийское море» — о пароходике «Шура», гудок которого был не по размеру пара, от чужого парохода прицепленный.

Своеобразным же эпиграфом к фельетону служило шутливое по форме, но горькое по содержанию объявление, напечатанное еще в 1769 году, за сто восемьдесят лет до этого, в новиковском «Трутне»: «Молодого российского поросенка, который ездил по чужим странам для просвещения своего разума и который, объездив их с пользой, возвратился уже совершенно свиньей по отно-



шению к родине, желающие могут смотреть безденежно на многих улицах его города».

Обрушиваясь на любителей гудеть не в свой гудок, особенно если гудок — заграничный, фельетон в то же время утверждал великую, живительную силу советского патриотизма, могучего содружества братских народов Советского Союза:

«...На взаимной любви и уважении к национальной культуре и гордости всех народов — стоит наша сила! На неистребимой любви к своей Родине — цветет она пламенем алым...

Да разве важно, например, что родители замечательного художника Исаака Левитана молились богам как-то иначе, чем, скажем, родители певца русского леса — художника Ивана Шишкина? Оба они, как никто, умели передавать нежные картины природы той страны, в которой родились и выросли, вместе и оба по праву считаются великими художниками великого государства!

Генерал нашей Армии Баграмян, армянин по рождению, бился на русских полях одновременно и за свой Ереван и за нашу Москву. Одну песню пели оба города в его сердце!

Грузины, башкиры, таджики, украинцы, белорусы стояли стеной за город великого Ленина, русский город, но такой же для них родной и великий, каким родным и великим он был для сибирских, рязанских, воронежских русских богатырей, несгибаемо шедших в атаку со словами: «За Родину! За свободу народов!»

Победоносно плывет сегодня вперед эскадра народов Советского государства. Каждый народ на своем корабле. Каждый по силам гудит в свой гудок, в гудок своей собственной национальной культуры. Впереди эскадры — флагманский русский корабль, сливаясь с общей симфонией, мощным голосом, на все океаны, вещает миру мир и свободу!»

Среди фельетонов 50-х годов в первую очередь, вероятно, следует назвать «Давай закурим» (1951), посвященный десятой годовщине со дня нападения гитлеровцев на нашу Родину, «Театральный разъезд» (1952), *«Проверьте ваши носы!»* (1953), где, прибегая к уже не раз выручавшим меня гоголевским персонажам, я вел прицельный огонь по вельможам, «задирающим носы», бюрократам и перерожденцам, отрывающимся от народных масс. И о них же, пренебрегающих простыми людьми и считающих себя чуть ли не богами,— «Путешествие на Олимп» (1954). Наиболее развернутое, полное и точное разрешение тема утверждения подлинно советского демократизма получила в фельетоне *«Гвоздь в сапоге»* (1955), написанном под впечатлением решений XX съезда партии.

Все большее внимание я стал в эти годы уделять подготовке больших праздничных *эстрадных* спектаклей, в которых бы объединялись и эстрадные «седые капитаны» и молодежь, причем корифеи вовлекались бы в коллективный труд, с тем чтобы, исполняя свои личные номера, входили бы в общий ансамбль, не рассматривали бы свое участие в спектакле лишь как повод для сольного выступления.

Убежден, что подготовка тематически объединенных, специально подготовленных программ — единственно правильный путь для развития эстрады. В этом направлении и шла работа над такими программами «Эрмитажа», как «Первая весенняя» (1950), «Когда мы отдыхаем» (1952), «Вот идет пароход» (1953). И конечно же, этот принцип был положен и в основу первой программы первого Московского государственного театра эстрады, который наконец-то, в результате наших долгих настояний, был открыт на площади Маяковского летом 1954 года. В этой программе — «Его день рождения»,— поставленной режиссером А. Конниковым по моему сценарию, я участвовал в Прологе и читал свое сатирическое обозрение — фельетон «Путешествие на Олимп». Остановлюсь на этом фельетоне несколько подробнее.

«Путешествие» завершало первый акт эстрадного представления. Два молодых выпускника Театрального института (их роли исполняли артисты Толя и Коля Васютинские) решают пойти на эстраду. Им снится чудесный сон — «Большой академический театр эстрады», на фронтоне которого — Аполлон на квадриге лошадей, запряженных в колесницу. Перед занавесом, изображавшим на фоне облаков этот театр, и происходило начало фельетона. Не в силах понять, что это значит, ребята обращаются ко мне:

«...К о л я. Вы не можете нам объяснить *(указывает на Аполлона)* — кто этот мужчина?

С о к о л ь с к и й. Как это? Это же Аполлон! Феб Сребролукий! Бог искусства, предводитель муз, вдохновитель поэтов. Разве вам не объясняли в институте?

Т о л я. Этого у нас не проходили...

С о к о л ь с к и й. Вернее — проходили, только мимо! Ну, как бы это вам объяснить популярно? Одним словом — в Древней Греции была такая гора — Олимп. Люди верили, что на ней обитают боги. Их была целая куча. Был Марс — бог войны, Венера — богиня красоты, Фемида — богиня правосудия, ну а Аполлон этот самый — бог искусств...

К о л я. Вроде как бы, значит, министр.

С о к о л ь с к и й. Вот, вот! Только божественный министр. Вместо персональной машины был у него Пегас, конь вдохновения, были музы: Талия ведала комедией, Мельпомена — трагедией... Ну это уже по-вашему, значит, вроде начальников отделов или главных управлений... Понятно?

Т о л я. Понятно-то понятно Только неужели всему этому верили?

С о к о л ь с к и й. Ну, верили не верили, это же мифы!

К о л я. Это что же такое?

С о к о л ь с к и й. Как, и этого не знаете? Миф — это выдумка, красивая мечта. Вы, скажем, дамские шубки из цигейки знаете?

Т о л я. Знаем...

С о к о л ь с к и й. Ну вот! На выставке они есть — в продаже нету. Значит, они и есть миф, мечта, выдумка!

К о л я. Так, значит, и Олимпа нет?

С о к о л ь с к и й. Да как вам сказать? И есть и нету. Начальников, чувствующих себя богами и олимпийцами, конечно, можно отыскать и сейчас, а так...»

Уступая просьбам ребят, я вместе с ними отправлялся на смешном бутафорском Пегасе на Олимп, познакомиться с богами.

За раскрывшимся занавесом — облака. В облаках — стол. Заседание богов и муз под председательством Аполлона. За столом — Кронос, бог времени, Фемида, Венера, Морфей, Меркурий, Талия, Мельпомена, Бахус. У подножия стола — Прекрасная Елена и Умирающий лебедь. Всех их изображали так называемые «тростевые» куклы, подобные образцовским. За облаками — актеры-кукловоды. Кукла-Марс изображает «дежурного по Олимпу».

На вопрос Аполлона, что привело нас на Олимп, следовал мой ответ:

«Как что? У нас же сегодня премьера, открывается новый театр, надо все увязать, все согласовать, поставить соответствующие печати. А то ведь знаете: Аполлону понравится, Венере — нет, Венере понравится — Меркурий против! Театр — это не ГУМ.

В ГУМе, скажем, если покупателю какой-нибудь телевизор не нравится, можно ответить, что вы, мол, товарищ покупатель, в телевизорах плохо разбираетесь, тут техника! А что нам отвечать? В театральном деле все понимают. Сейчас же начнутся письма, вопросы: почему это не отразили, а то не поразили? Тут не только с Аполлоном — с Аполлоновой племянницей считаться приходится.

Ей не понравится — дяде скажет. А знаете пословицу «в огороде бузина, а в Киеве дядька»? Так ведь хорошо, если дядя действительно в Киеве. А если он не в Киеве? Тут все предусмотреть надо...»

Сатирические диалоги с «богами», затрагивавшие различные злободневные темы, заканчивались возмущенной репликой Меркурия:

«...Меркурий. Аполлон! Почему ты не поразишь его громом? Пришелец не знает, что с богами надо говорить другим языком!

Сокольский. Это вы что ж, товарищ Меркурий, на две критики намекаете: одна, мол, для богов и начальства, другая — для простых смертных? Нет, товарищи боги, критика у нас одна. Бог не бог — пожалуйте бриться! А то вот сами-то вы, товарищ Меркурий, как в мифологии значитесь? Бог торговли и плутовства! Ну что это за совместительство, я вас спрашиваю? Вот уж кого действительно разукрупнить необходимо! Торговля чтоб отдельно, а жульничество отдельно! А то ведь путают многие!

Аполлон. И ты пришел на Олимп, чтоб сказать только об этом?

Сокольский. Да не в вас дело! Товарищ Аполлон, вы же поймите! Не первый сатирик я на земле, который берет богов небесных для того, чтобы поговорить о нашем, о земном... Вот вырастит иногда какого-нибудь парнишку народ. Пошлет в университет, в академию, поставит высоко — на, управляй, командуй! И если этот человек сердцем чист — у него от высоты не закружится голова, он не забудет, что всем обязан народу! Но попадаются и другие, мелкие люди, которые, вскарабкавшись на кое-какие вершины, вдруг начинают чувствовать себя личностями необыкновенными, миропомазанными, короче — богами! И сидит такой бог у себя в кабинете, смотрит на посетителей... Впрочем, даже не смотрит! Он их не видит! Он не опаздывает на работу, он «задерживается»! Про него не говорят: «Его нет!» Говорят: «Он вызван в ЦК!»

Товарищи боги! Вас на земле еще, к сожалению, многовато! Иному из вас и занимаемая жалкая кочка — кажется высокой горой! Иной, с позволения сказать шиш или кукиш, строит из себя большое начальство!

Иногда заходишь в гастроном, просишь отпустить тебе двести граммов колбасы и видишь, что режет тебе колбасу не продавец, а сам бог Меркурий!

Обращаешься к секретарше какого-нибудь учреждения и чувствуешь, что с тобой говорит не простая советская девушка, а надменная богиня Венера!

Пословица говорит, что не боги горшки обжигают. Верно! Но ужасно, когда даже те, которые всего-навсего обжигают горшки, вдруг чувствуют себя богами. Хамят! Не уважают друг друга! Откуда такое пренебрежение к советским людям? Кто смеет когда-нибудь забывать, что он живет не в мифологии, а на нашей советской земле, на которой если и есть какие-либо священные слова, то первое-то из них — народ! И каждый, кто хоть на минуту забудет об этом народе, кто б он ни был,— он не только не бог, он уже и не человек! Он вот так же, как эти мои картонные «Аполлоны»,— всего-навсего кукла, из которой если выдернуть палку, она превращается в кучу тряпок!

Наш новый театр, дорогие товарищи, стоит на площади, носящей имя поэта *, ненавидевшего все, что недостойно звания человека! Пожелайте же нам в день открытия — быть достойным соседом поэта!»

...Выезжая на периферию и проводя там свои вечера, я выступаю не только в качестве фельетониста, но и — в этом амплуа столица меня почти не знает — конферансье. Веду программу в том же образе и в той же манере, что и читаю фельетоны — разговор по душам со зрителем. Свободная беседа о привезенной программе и о каждом из ее номеров незаметно переходит в чтение фельетона (на своих вечерах обычно читаю не менее двух-трех фельетонов). Такое ведение программы позволяет объединить зал и, вероятно, мало похоже на обычный конферанс. Скорее всего это, пожалуй, напоминает творческие вечера Маяковского, когда он выходил «работать» — по его выражению — со зрителем. Летом он даже иногда, выйдя на эстраду, снимал пиджак и, аккуратно вешая пиджак на спинку, говорил: «Не удивляйтесь! Я же вышел работать, мне жарко».

Без «снятия пиджака», но с той же простотой и непосредственностью, без всякой актерской позы я и стремлюсь работать как конферансье. Веду беседу, а не играю «интермедии», то есть заранее приготовленные пьески, никакого отношения к программе не имеющие...

...Это все — о работе на эстраде. Но уже давно, и не только последние годы, мои рабочие часы, как и досуги, отданы не одной лишь эстраде. Моя библиотека. Пропаганда книги. Рассказы о книгах... И хотя эстрада и книга для меня неотделимы,— это уже тема для особого и большого, самостоятельного разговора...

1948—1955

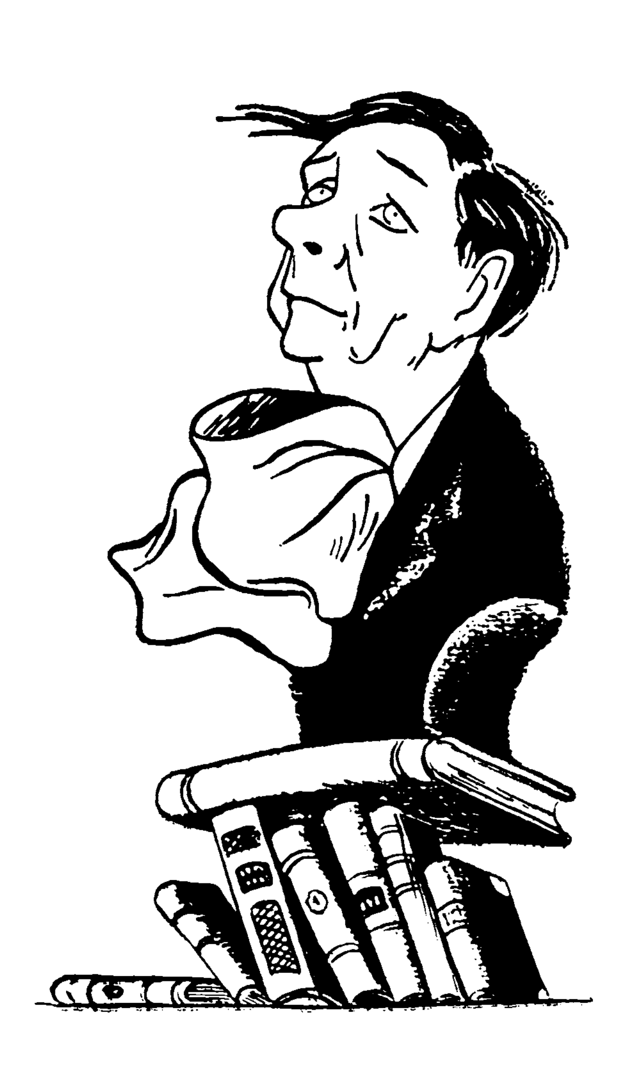
---

* Площадь имени Владимира Маяковского.— *Ред.*

*   *
*

На этом обрываются автобиографические записи Николая Павловича о его работе на эстраде, затрагивающие главным образом первоначальные годы его деятельности и довоенный период. Более подробные сведения о его работе во время Великой Отечественной войны и в послевоенные годы даны в материалах документальной хроники «Николай Смирнов-Сокольский. Дела и дни (1898—1962)», публикуемой ниже.

СТАТЬИ И ВЫСТУПЛЕНИЯ



ГРОЗНОЕ ОРУЖИЕ

Незабываемый тысяча девятьсот двадцатый год. Разбитые вдребезги героической Красной Армией полчища генерала Деникина окопались в Крыму. Главные силы Красной Армии были прикованы к борьбе с панской Польшей, и банды Врангеля добились некоторых успехов.

ЦК партии и Советское правительство решили покончить с Врангелем до зимы. 21 сентября 1920 года был создан Южный фронт под командованием М. В. Фрунзе.

Ни щедрая помощь Антанты, ни возведенные французскими инженерами неприступные укрепления Перекопского вала и Чонгара не помогли барону Врангелю. 16 ноября 1920 года последние остатки белогвардейщины были сброшены Красной Армией в Черное море.

Как всегда, победоносным успехам своей армии помогала вся Советская страна, напрягшаяся, как один человек, в последнем героическом усилии: рабочие ковали оружие, крестьяне везли хлеб, женщины наравне с мужчинами несли все тяготы войны.

Не отставали от других и писатели, художники, артисты.

Большевики придавали огромнейшее значение агитационной работе на фронте. Броские плакаты художников, злободневные песни, хлесткие частушки, веселые рассказы считались немаловажным оружием.

Незадолго до общего наступления я приехал с эстрадной бригадой в политотдел одной из дивизий. В Красной Армии артистов очень берегли и дальше вторых эшелонов не пускали. Однако работы было по горло: пять-шесть выступлений в день были отнюдь не в диковинку.

В первый же день приезда обвешанный револьверами комиссар дивизии поинтересовался:

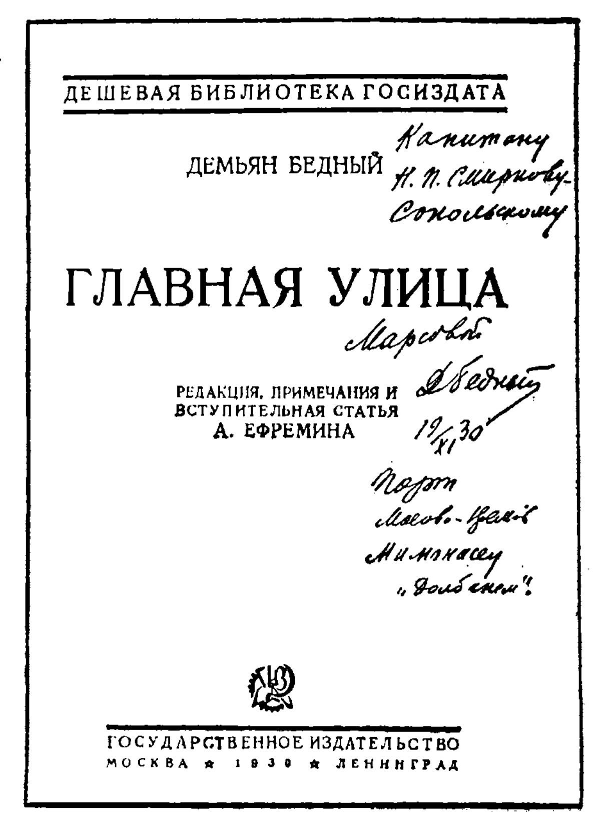
— Как насчет барона, что-нибудь ядовитенькое имеется?

— Да вот, товарищ комиссар, частушки приготовили, послушайте:

Врангель наш куда-то вылез,
Вот не ждали молодца.
Тятя, тятя, наши сети
Притащили мертвеца! —

и так далее.

Д. Бедный.
Главная улица.
Обложка с автографом



Комиссар выслушал частушки и глубокомысленно заметил:

— Ничего, в общем... Конечно, не Пушкин...

— Как не Пушкин? — возразили мы.— На пятьдесят-то процентов во всяком случае Пушкин! Так и писали: две строчки мы, а две строчки Пушкин...

Комиссар рассмеялся и сказал:

— Ну, раз наполовину Пушкин — давайте. Оно, может, целого-то Пушкина белый гад и не заслуживает. Любопытно вот, чем Демьян Бедный порадует. Говорят, тоже приехал...

Популярность у Демьяна в то время была огромная. Почти ежедневно на страницах «Правды» печатались его хлесткие, злободневные, доходчивые фельетоны. Работал он неутомимо и молниеносно. Чуточку грубоватые, сочные, остроумные и верно нацеленные, его стихи в первые годы революции были просто неоценимы.

Демьяна читали в деревне, в окопах. Его ядреные раешники заучивали наизусть, порой по-своему дополняя и переделывая. Он был по-настоящему народным поэтом.

Приехав в штаб Южного фронта, он напомнил о себе, как говорится, «весомо и зримо». Однажды утром мы были разбужены шумом аэропланов. Было их, кстати сказать, тогда очень немного, и летчики называли их «летающими гробами». Черт его знает как они держались в воздухе! Я убежден, что первые паровозы времен Стефенсона, поставленные сейчас рядом с современными тепловозами, возбудили бы меньшее удивление, чем «летающие гробы» времен гражданской войны, продемонстрированные рядом с ТУ-104. Однако они летали!

На этот раз «гробы» разбрасывали и над своими и над вражескими окопами листовки с новыми стихами Демьяна Бедного «Манифест барона фон Врангеля». Листовка была «украшена» двуглавым орлом и, как рассказывали, у белых была первоначально принята «всерьез». Только по ярости белогвардейских офицеров солдаты поняли, что это за «Манифест».

В наших частях листовку встретили дружным хохотом. Среди бойцов было немало участников войны с немцами, которые сумели растолковать кое-какие немецкие слова, вмонтированные Демьяном в текст. Впрочем, слова барона «Мейн копф ждет царскую корону» были понятны всем и без перевода. Зато эти немецкие словечки как нельзя лучше характеризовали иноземную сущность белого барона, опиравшегося на помощь Антанты.

— Молодец Демьян! — говорили красноармейцы.— И посмешил и покурить прислал...

Табак тогда у наших красноармейцев был, а вот с бумагой дела были действительно неважные. Посмеявшись и кое-что запомнив из «Манифеста», красноармейцы пустили его на цигарки. Демьян, впрочем, не обижался.

По укоренившейся собирательской привычке я не скурил демьяновский «Манифест», а бережно сохранил в своей библиотеке.

Сейчас эта памятка гражданской войны чрезвычайно редка. К ней вполне подходят слова Маяковского:

«В курганах книг,
похоронивших стих,
железки строк случайно обнаруживая,
вы
с уважением
ощупывайте их,
как старое,
но грозное оружие».

Грозное оружие — слово — не затупилось и сегодня у наших старых и молодых советских поэтов. Оно всегда наготове.

1957, октябрь

ФЕЛЬЕТОН НА ЭСТРАДЕ

Из выступления на творческой дискуссии артистов эстрады и писателей 2 октября 1951 года

...Мы встречаемся едва ли не впервые для беседы по теоретическим вопросам эстрадного искусства, искусства фельетона в частности. Из предварительных бесед, с товарищами я вынес впечатление, что царит удивительный разнобой, имеется множество мнений по поводу того, как определить, что такое эстрадное искусство и что такое эстрадный фельетон, чем он отличается от фельетона литературного, да и существует или вообще не существует эта разница.

Само собою разумеется, я не собираюсь, да и не могу дать исчерпывающие ответы на все эти вопросы. То, что я хочу вам сообщить, это скорее материалы к содокладу о фельетоне, чем сам содоклад или доклад. Материалы эти, может быть, кое-кому неизвестны или известны не всем и не во всем и потому могут все же представить некоторый интерес.

Мы много и справедливо говорим о неблагополучии эстрады в организационном отношении. Нет никаких сомнений в том, что все эти организационные вопросы, включая сюда и необходимость коренного изменения всей системы подготовки новых номеров и организации концертов и создание настоящих репетиционных баз — своеобразных фабрик новых номеров, эстрадных школ и студий, открытие сети эстрадных театров, устранение всего, что мешает росту советской эстрады,— требуют самого срочного решения. Значит ли это, однако, что до разрешения организационных неполадок нам не время заниматься методологическими и теоретическими вопросами нашего искусства? Не только не значит, но — убежден — без предварительного разрешения именно вопросов творческих нельзя в полной мере разрешить и вопросы организационные.

Только повышение качества нашей работы, ликвидация отставания от общего роста искусства страны заставит обратить на эстраду настоящее внимание, и тогда всем разговорам об организационных неполадках конец!

Вот почему нас не может не тревожить отсутствие теории и методологии эстрадного искусства, разговорного — в частности.

Эстрада — это прежде всего разговорный жанр! Если в цирке главное — демонстрация физического развития и ловкости человека, дрессура, то там «разговорники» — жанр всего-навсего подсобный. Эстрада же тем и отличается от цирка, что разговорный жанр на ней, во всех его видах, включая и советскую песню,— жанр ведущий, главный. Отставание этого жанра — значит отставание всей эстрады.

С разговорным жанром, правда, неблагополучно не только на эстраде. В сегодняшней «Правде» вы можете прочитать статью о



Л. О. Утесов, В. Я. Хенкин, Н. П. Смирнов-Сокольский. Москва, 20-е годы

радиовещании, и там прямо говорится: «...репертуар музыкального и литературно-драматического вещания многих комитетов радиоинформации все еще ограничен: по радио нередко передаются слабые в идейном и художественном отношении произведения, к выступлениям привлекаются малоквалифицированные исполнители».

Есть две тенденции. Одна бытует у артистов эстрады — обвинять во всех недостатках одних только руководителей, директоров. Вторая тенденция руководителей — обвинять одних артистов. А виноваты-то обе стороны! И если вину руководства достаточно наглядно подтверждает одно перечисление организационных неполадок, то вина артистов эстрады прежде всего заключается в том, что они не обращали ни малейшего внимания на теоретические и методологические проблемы своей деятельности. Мы работали кустарно, в одиночку, не договорившись ни по одному художественно-творческому вопросу. Приходится повторить, что сегодняшнее совещание едва ли не первое, на котором именно эти, а не организационные вопросы должны быть главными.

К сегодняшнему совещанию я попытался было сделать из имеющихся в моей библиотеке книг и печатных изданий для вас маленькую выставку. Вы, вероятно, знаете, что я «старьев-

щик» — люблю и собираю старые и новые русские книги. Мне захотелось показать вам кое-что из этой области, имеющее отношение к теме «Фельетон в литературе и на эстраде».

По ряду организационных причин сделать эту выставку пока что не удалось. Однако мною был подготовлен и написан проект этой выставки, и этот проект-аннотация даст нам возможность совершить по ней «воображаемую прогулку», которая, мне кажется, может иметь самое непосредственное отношение к разговору о фельетоне.

Итак, пройдемся, товарищи, по «выставке». Называется она: «Фельетон в литературе и на эстраде». Общая аннотация: «Фельетон на эстраде никогда не был и не может быть явлением обособленным от фельетона литературного. Эстрадный фельетон есть явление литературное и сценическое в органическом взаимосочетании этих двух понятий».

Раздел первый

Фельетон в русской литературе

I. *Книга: «Сатиры и другие стихотворения Антиоха Кантемира. Спб. Имп. Академия наук. 1762».*

Аннотация: «Князь Антиох Кантемир (1708—1744) — основоположник реально-обличительного, сатирического направления в русской литературе. Первая его сатира — «На хулящих учения» — написана в 1729 году. Последующие носят названия: «На зависть и гордость дворян злонравных», «О опасности сатирических сочинений», «На безстыдную нахальчивость» и т. д. Изобличая феодальную послепетровскую действительность, «Сатиры» Кантемира по форме и содержанию крайне близки к жанру сатирического фельетона и явились образцом для всех последующих писателей, основоположников этого жанра в литературе».

II. *Первые русские сатирические журналы,* выходившие в 60—70-е годы XVIII столетия. Основной жанр их материала — сатирические фельетоны в форме писем, снов, разговоров, посланий и т. д. Журналы этого времени делятся на две части:

Журналы реакционные.

а) книга — «Всякая всячина» 1769 года. Журнал, издававшийся под руководством самой Екатерины. Фельетонисты этого журнала выдвинули лозунг — «не целить на особ», «давать критику в улыбательном духе»;

б) книги: «Поденщина», Спб., 1771. Издавал Василий Тузов;

в) «Ни то ни сио» и «Трудолюбивый муравей», Спб., 1769,— два журнала, издаваемые реакционным писателем Василием Рубаном. Все эти журналы сопутствовали «Всякой всячине».

Журналы прогрессивные.

Первый русский фельетонист-сатирик Николай Иванович Новиков. Портрет работы художника Левицкого. Журналы Новикова:

а) «Трутень» — 1769—1770. Издание первое и второе;

б) «Живописец» — 1772—1773. Шесть его изданий до 1829 года;

в) «Кошелек» — 1774;

г) «Смесь» — 1769. Издание, приписываемое Новикову.

Общая к ним аннотация: «Журналы Н. Новикова полемизировали со «Всякой всячиной», то есть с самой Екатериной. Давали резкую критику «на лицо», вели борьбу за культуру, против низкопоклонства перед Западом, против крепостного права. Публицистическая заостренность, смелое привлечение в качестве материала бытовых сцен судебных постановлений, вопиющих фактов — характерные черты новиковских «писем» и «обозрений», позволяющих считать их несомненными фельетонами».

Далее идут журналы, сопутствующие новиковским:

а) «И то и сио», 1769;

б) «Парнасский щепетильник», 1770. Два журнала, издаваемые Михаилом Чулковым, фельетонистом-сатириком, одним из первых собирателей русских народных сказок и народных песен;

в) «Вечера», 1772. Сатирический журнал, издаваемый сатириком Василием Майковым;

г) «Адская почта, или Переписка храмоногого беса с кривым», 1769. Во втором издании (1788) носит название: «Адская почта, или Курнер из ада с письмами». Журнал, издаваемый сатириком-фельетонистом и романистом Федором Эминым.

III. *Сочинение автора «Недоросля» Дениса Фонвизина:* «Послание к слугам». Фельетон в стихах антиклерикального характера.

IV. *Великий русский публицист-революционер А. Н. Радищев* и его многострадальная книга «Путешествие из Петербурга в Москву»:

а) редчайшее первое прижизненное издание, сожженное рукой палача (1790);

б) в таком виде книга эта попала в руки русского читателя (один из рукописных экземпляров того времени).

Аннотация: «Книга Радищева, являясь непревзойденным в русской литературе публицистическим памфлетом, направленным к свержению самодержавия, против рабства и крепостничества, призывающая крестьян к революции,— примечательна с художественной стороны своим жанровым разнообразием, включая обличительно-сатирические зарисовки, перекликающиеся по темам с сатирическими фельетонами «Трутня» и «Живописца».

V. *Круг Радищева.*

Сатирик Н. Страхов и его сатирические фельетоны:

а) «Сатирический вестник», 1790. Журнал, издаваемый Страховым и единолично им писанный. Страстные выступления его против дворянских безобразий, уродства крепостничества роднят Страхова с Радищевым, уступая ему только в смелости и таланте, а также и в широте революционных выводов;

б) «Карманная книжка для приезжающих на зиму старичков и старушек, невест и женихов, молодых и устарелых девушек, щеголей, вертопрахов, волокит, игроков и проч.,— или Иносказательные для них наставления и советы», М., 1791 (второе издание — 1795);

в) «Переписка моды, содержащая письма безруких мод, размышления неодушевленных нарядов, разговоры безсловесных чепцов, чувствования мебелей, карет, записных книжек... и т. д.», М., 1791.

Аннотация: «Книги Страхова любопытны не только по содержанию фельетонов, но и по разнообразию их формы».

Молодой Иван Крылов. Его сатирические журналы:

а) «Почта духов, ежемесячное издание, или Ученая, нравственная и критическая переписка арабского философа Маликульмулька с водяными, воздушными и подземными духами», Спб., 1789;

б) «Зритель», 1792;

в) «Санкт-Петербургский Меркурий», 1793.

Аннотация: «Три журнала, издаваемые молодым Иваном Крыловым до обращения его к жанру басни. «Почта духов» писана им единолично. Все материалы молодого Крылова — по форме и содержанию несомненно сатирические фельетоны».

VI. *Девятнадцатый век. Тридцатые годы.* Реакционные журналисты, нашедшие в фельетоне удобную форму для нападок на своих литературных врагов и мелкой критики современных нравов.

Фаддей Булгарин и его арена.

а) «Северная пчела», 1830. Комплект газеты, издаваемой Булгариным и его соратником Гречем. Подлую беспринципность этого фельетониста и его «органа» хорошо живописуют слова декабриста — поэта К. Рылеева. Еще до событий 14 декабря поэт-декабрист, выведенный из себя выходками Булгарина, воскликнул: «Когда случится Революция — мы тебе, Булгарин, на «Северной пчеле» голову отрубим!»

б) «Комары. Всякая всячина Фаддея Булгарина», Спб., 1842. Книга фельетонов Булгарина;

в) «Очерки русских нравов, или Лицевая сторона и изнанка рода человеческого», Спб., 1843. Книга фельетонов Булгарина.

Барон Брамбеус (Сенковский). Один из первых фельетонистов, по убеждениям и беспринципности недалеко ушедший от

Булгарина, хотя и неизмеримо его талантливей. Его журналы, книги:

а) «Новоселье». Сборник, изданный А. Смирдиным в 1833 году. В нем впервые был напечатан нашумевший фельетон Сенковского «Большой выход Сатаны»;

б) «Библиотека для чтения». Журнал, редактируемый Сенковским. Здесь печатались его фельетоны;

в) «Фантастические путешествия барона Брамбеуса», Спб., 1833. Книга фельетонов Сенковского.

VII. *Сороковые годы.* Фельетоны Некрасова, Белинского, Григоровича, Тургенева, Достоевского и других.

Литературные сборники, издаваемые революционным поэтом-демократом Н. А. Некрасовым:

а) «Статейки в стихах», Спб., 1843 (две тетрадки). Первый сборник, изданный молодым Некрасовым. Здесь его первый фельетон «Говорун. Записки петербургского жителя Ф. А. Белопяткина»;

б) «Физиология Петербурга», Спб., 1845. Сборник Некрасова, изданный им при ближайшем участии Белинского... В нем фельетоны: «Петербург и Москва» Белинского, «Петербургские шарманщики» Григоровича, «Петербургские углы» Некрасова, «Петербургский фельетонист» Панаева. Сборник вызвал яростные нападки славянофилов во главе с Аксаковым. Им отвечал Белинский — необычайно остроумно и едко;

в) «Первое апреля». Комический иллюстрированный альманах, составленный в стихах и прозе, достопримечательных писем, куплетов, пародий, анекдотов и пуфов», Спб., 1846. Альманах, изданный Некрасовым. В нем коллективный фельетон Достоевского, Некрасова и Григоровича «Как опасно предаваться честолюбивым снам...».

VIII. *«Литературная газета».* Комплект за 1840 год. Здесь печатались во множестве фельетоны современных авторов.

IX. *«Современник»* — журнал, основанный А. С. Пушкиным. В 1847 году он перешел в руки Некрасова и Панаева. Ближайшее участие принял Белинский. В журнале был организован отдел «Свисток», в котором помещали свои фельетоны сатирического порядка Н. А. Добролюбов и Н. Г. Чернышевский. В «Свистке» зародился Козьма Прутков.

X. *Пятидесятые годы.* Эпоха обличительного жанра.

Журнал «Весельчак» — первый сатирический журнал этой эпохи. Участвовали фельетонисты О. Сенковский (Брамбеус), Петр Вейнберг, А. Злов, А. Суворин (Незнакомец) и некоторые другие.

Добролюбов о направлении сатиры этого журнала отозвался крайне отрицательно.

Уличные сатирические листки, вихрь которых появился в 1858 году. Куплеты и фельетоны, помещенные в них, вызвали отрицательную статью Добролюбова. Листки носили название: «Бардадым», «Безсонница», «Безструнная балалайка», «Говорун», «Ералаш», «Пустозвон», «Смех и горе», «Сплетник», «Фантазер» и др.— образцы этих журналов-однодневок.

Предок знаменитого журнала «Искра» — листок «Знакомые» с приложением «Листа знакомых», издаваемый карикатуристом Н. А. Степановым, позже, вместе с Курочкиным, преобразовавшим свое издание в журнал «Искра». Комплекты этих изданий.

XI. *Лучший русский сатирический журнал «Искра»*. Издавался с 1859 по 1873 год включительно. Участвовали своими фельетонами и куплетами А. Антонович, А. Афанасьев-Чужбинский, П. Боборыкин, В. Буренин, П. Вейнберг, А. Герцен, И. Горбунов, Г. Данилевский, Н. Добролюбов, А. Дружинин, Г. Елисеев, А. Жемчужников, Г. Жулев, Н. Златовратский, П. Засодимский, Вс. Крестовский, братья В. и Н. Курочкины, А. Левитов, Н. Лейкин, Д. Минаев, Л. Михайлов, Н. Некрасов, А. Плещеев, И. Панаев, Ф. Решетников, А. Скабичевский, В. Слепцов, А. Толстой, Глеб и Николай Успенские, Н. Чернышевский, П. Шумахер, П. Якушкин и другие.

Экспонируется комплект «Искры».

XII. *Сатирические журналы, сопутствующие «Искре»,* но не обладавшие, однако, ни ее остротой, ни влиянием.

а) «Арлекин» — редактировали Иванов, затем Павлищев. Издавал Крашенинников. Издавался журнал один 1859 год. Направление журнала главным образом — «увеселительное»;

б) «Гудок» издавался один неполный 1859 год под редакцией Г. Блока (Канибакса). Журнал в то время был абсолютно беззуб. В 1862 году его купил Ф. Стелловский, а редактировать стал фельетонист Д. Минаев («Обличительный поэт»). Минаев выпустил всего 48 номеров, и эти номера по талантливости приближаются к «Искре»;

в) «Развлечение». Существовал с 1859 года до дней Октябрьской революции. Объектом сатирических стрел фельетонистов «Развлечения» был главным образом купеческий быт;

г) «Заноза». Выходил с 1863 по 1865 год. Основатель журнала — М. Розенгейм.

Экспонируются комплекты этих журналов.

XIII. *А. Герцен (Искандер) и его соратники.*

Аннотация: «Публицистические статьи, очерки, письма Герцена получают подчас характер фельетона, замечательного как социально-политической остротой своего революционного содержания, так и блестящим использованием средств художественного порядка».

Экспонируются комплекты «Полярной звезды» — сборника А. Герцена и «Колокола» — газеты, носившей подзаголовок «Прибавочные листы к «Полярной звезде».

Аннотация: «Герцен создал вольную русскую прессу за границей — в этом его великая заслуга. «Полярная звезда» подняла традицию декабристов. «Колокол» (1857—1867) встал горой за освобождение крестьян» (*В. И. Ленин*).

XIV. *Фельетоны революционных демократов* — Добролюбова, Чернышевского, Салтыкова-Щедрина.

Экспонируются:

а) Номер журнала «Современник», раскрытый на странице «Свистка» с фельетоном Добролюбова;

б) то же — с фельетоном Чернышевского;

в) книга фельетонов Салтыкова-Щедрина «Письма к тетеньке».

Аннотация: «Когда его упрекнули, что эти его «Письма» носят фельетонный характер, Салтыков-Щедрин (в письме к Пыпину) ответил, что и «водевиль может быть умнее боборыкинской драмы».

XV. *Восьмидесятые годы. Период реакции.* Жанр фельетона широко используют беспринципные юмористические журналы мещанского типа. Период упадка социально-сатирического фельетона.

Экспонируются годовые комплекты журналов «Шут», «Осколки», «Будильник», «Стрекоза».

XVI. *Девяностые и девятисотые годы.*

Аннотация: «1895 год — начало третьего — пролетарского этапа в освободительном движении в России».

Фельетоны Алексея Максимовича Горького.

Экспонируются газеты — «Нижегородский листок» и «Самарская газета» с фельетонами Горького, подписанными «Иегудиил Хламида». В «Самарской газете» — фельетон Горького «Беспокойная книга». Экспонируется портрет Алексея Максимовича и его книга фельетонов об Америке. Раскрыта на фельетоне «Город желтого дьявола».

Реакционные фельетонисты в борьбе с революцией.

а) Книга фельетонов Меньшикова — «Письма к ближним». Автор — махровейший реакционный фельетонист «Нового времени»;

б) книга фельетонов В. В. Розанова. Нововременский философ, специализировавшийся на юдофобстве;

в) книга фельетонов Незнакомца (А. Суворина). А. Суворин, издатель подлейшего официоза «Новое время», начинал свою карьеру как талантливый фельетонист либерального толка. Его фельетон того времени «Гарибальди» читал со сцены знаменитый артист Садовский;

г) книга фельетонов В. Буренина. Начав когда-то свою деятельность в «Искре», перекочевал в лагерь реакционеров к нововременцам.

XVII. *Либеральные фельетонисты предреволюционных лет.*

а) Книги фельетонов Власа Дорошевича, считавшегося в те годы «королем репортеров»;

б) книги фельетонов Александра Амфитеатрова. Как и Дорошевич, один из крупнейших представителей фельетонного жанра. Перекочевал из «Нового времени» в либеральную печать. В 1902 году написал нашумевший фельетон «Господа Обмановы», сатиру на дом Романовых. Эмигрировал. Вернулся в Россию и после Октябрьской революции эмигрировал вновь, став в ряды заядлых реакционеров;

в) книга с фельетонами молодого Леонида Андреева;

г) наиболее популярный предреволюционный журнал «Сатирикон», а затем — «Новый сатирикон». Арена Аркадия Аверченко и иже с ним. Фельетоны журнала отличались узостью темы, ограничивались главным образом осмеянием обывателя. Нередко — с обывательских же позиций и на потребу обывателю.

Экспонируется комплект этого журнала.

XVIII. *Сатира первой русской революции.*

Экспонируются журналы 1905—1906 годов. «Пулемет» Шебуева, «Зритель», «Стрелы», «Волшебный фонарь» и т. д. и т. д. В коллекции до 350 названий московских, петербургских и провинциальных журналов этого времени.

XIX. *Классики советского сатирического фельетона.*

а) Демьян Бедный и его книги;

б) Владимир Маяковский и его книги;

в) Михаил Кольцов, И. Ильф и Е. Петров.

XX. *Сатирические журналы советского времени.*

Эспонируются годовые комплекты журналов: «Ревизор», «Бегемот», «Чудак», «Смехач», «Дрезина», «Крокодил».

На этом заканчивается раздел первый.

Раздел второй

Сатирические фельетоны и куплеты на эстраде

I. *Иван Федорович Горбунов* (1831—1895). Первый русский артист, для которого деятельность автора-эстрадника явилась профессионально главной. Начало эстрадной его деятельности совпадает по времени с началом эпохи обличительного жанра в литературе.

Расцвет — 60-е и 70-е годы. Закат и измельчание тематики репертуара — годы восьмидесятые.

Экспонируются портреты Горбунова — в жизни и на сцене — в образе генерала Детятина, от лица которого Горбунов читал свои злободневные фельетоны.

Книги Горбунова и его подражателей.

Газета «Ватерпас», издаваемая Горбуновым, наполненная произведениями злободневно-фельетонного порядка.

II. *Дореволюционные сборники «Для сцены».* Экспонируется около сорока названий сборников для декламации, чтения и пения. Рассказы, фельетоны, куплеты, бытовые сцены.

Содержание сборников и их направление соответствуют направлению сатирической литературы того времени. Никакого самостоятельного, особого от литературы направления эти эстрадные сборники не имели. Исключение составляют сборники бульварного, низкопробного репертуара шантанного, явно «клубничного» содержания.

III. *«Столпы» эстрадного разговорного жанра предреволюционной эстрады.*

а) Юлий Владимирович Убейко. Автор-куплетист, монологист. Выступал в жанре «апаша». Его портрет и книжка куплетов;

б) Сергей Алексеевич Сокольский (Ершов). Автор-куплетист и монологист. Выступал в так называемом «босяцком» жанре. Его портрет в гриме и в жизни. Книга его репертуара «Пляшущая лирика»;

в) Станислав Францевич Сарматов. Автор-куплетист. Корифей бульварного «клубничного» жанра. Его портрет в виде «апаша-фланера». Книжка его куплетов;

г) Владимир Яковлевич Хенкин. Ныне народный артист РСФСР. В те годы эстрадный рассказчик. Его портрет. Книжка его репертуара;

д) Павел Троицкий. Куплетист-репризер (автором своего репертуара не был). Выступал в эксцентрическом костюме. Его портрет и плакат.

IV. *Эстрадная молодежь предреволюционных лет:*

а) Леонид Осипович Утесов. Ныне — заслуженный деятель искусств РСФСР *. Куплетист-рассказчик. Его портрет и книга воспоминаний;

б) Николай Смирнов-Сокольский. Автор-куплетист и фельетонист. Его сборники куплетов и фельетонов.

* В 1965 году Л. О. Утесову было присвоено почетное звание народного артиста Союза ССР.— *Ред.*

...Я приношу извинение, что заставил вас совершить эту «воображаемую прогулку» по выставке, которая, конечно, неполна и несовершенна, но, как мне показалось, может быть не столь уж безынтересна для присутствующих.

Далеко не со всеми участниками выставки мы признаем родство. Но в то же время хотелось наглядно показать, что у нас, советских эстрадников, выступающих с сатирическими фельетонами, также есть свои предки — очень хорошие, замечательные предки. Это прежде всего наши русские революционные демократы: Белинский, Добролюбов, Чернышевский, Некрасов, поэты «Искры».

Сатирический фельетон, равно как и сатирические куплеты — это не только эстрадные жанры, но прежде всего — жанры литературные. И поэтому, говоря о падении и отставании этих жанров на эстраде, раньше всего надо подумать: а нет ли известных симптомов неблагополучия этих жанров в литературе?

Процессы, происходящие на нашей эстраде, теснейшим образом связаны с литературой. Советская эстрада отражает те успехи и недостатки, которые присущи советский литературе в целом.

Почему сегодня на эстраде процветает жанр художественного чтения? Да потому, что в советской литературе повести, романы, стихи и поэмы обильно представлены превосходными образцами. Это и приносит чтецам крупные успехи и победы.

Артисты, читающие на эстраде новые советские сатирические басни, пользуются также большим успехом у слушателей. Объясняется это тоже тем, что в жанре сатирической басни у советских поэтов-сатириков есть известные достижения.

Совсем иначе обстоит дело с таким боевым жанром, как сатирические куплеты. Отставание этого жанра на эстраде объясняется тем, что он вовсе отсутствует в литературе. Отсутствует не только как «репертуар для эстрадников», но прежде всего как форма творчества писателей-сатириков.

До нашего сегодняшнего совещания о фельетоне было, как вы знаете, такое же совещание о куплетах. Из стенограммы этого совещания мне хочется полностью процитировать вопрос, заданный писателем Червинским куплетисту-эстраднику Набатову.

Вот он: «Червинский: Вы неоднократно указывали в докладе на важность сегодняшнего совещания. А давайте попробуем определить важность этого совещания с такой точки зрения: кто заинтересован в этих куплетах, кто их исполнитель и есть ли серьезные творческие люди, работающие в этом жанре? Я не могу привести даже примера, я не знаю даже ни одной фамилии. У меня лично такое впечатление, что этот жанр на сегодняшний день не имеет площадки, то есть не имеет базы, потому что если нет человека, который работает на эстраде, и приходится вспоминать какие-то фамилии, очень незначительные,—

значит, людей этих просто нет. Значит, стоит вопрос о репертуаре Набатова. Для него лично этот вопрос важен, но абсолютно не важен с точки зрения жанра. Спрос рождает предложение. Нет спроса — нет предложения. На этот жанр нет никакого спроса. А если так, то, может быть, и тема сегодняшнего совещания надуманна, непроблемна и вряд ли вызвана необходимостью?»

Все, слышавшие это заявление писателя Червинского, во главе с Набатовым начали доказывать ему, что исполнителей куплетов существует сколько угодно и что причины отставания этого жанра на эстраде заключены в чем угодно, только не в отсутствии исполнителей. А надо было ответить гораздо проще. Надо было согласиться с товарищем Червинским, что жанр этот на эстраде почти мертв, но мертв потому, что он, как жанр, почти отсутствует в советской литературе. И товарищ Червинский не прав, что якобы спрос рождает предложение.

В наших, советских условиях иногда и предложение рождает спрос. Вспомните хотя бы славных стахановцев. Разве, внося те или иные рационализаторские предложения, они руководствуются спросом на них? Да спрос придет, были бы предложения!

Еще меньше можно говорить о спросе на тот или иной литературный жанр. Классическим представителем жанра куплета в старой русской литературе был Василий Степанович Курочкин. Из биографии его мы можем узнать, что он выбрал жанр куплета для своего литературного творчества потому, что «куплет легок, певуч, доступен запоминанию. Все эти качества делают его, при значительной емкости, легко распространимым, летучим. Он прилипает к противнику, сопровождает его, жалит, уничтожает. Крылатые куплеты Курочкина вились над аристократией, с ее чванливостью, над денежными тузами, над бюрократами, вились вокруг реакционных газетчиков, над головой сатрапов, обскурантов, спекулянтов и либералов». (Цитирую по вступительной статье к собранию стихотворений В. Курочкина, изданному в 1934 году.)

Вот почему он и пропагандировал в литературе жанр куплета. Ему было в высшей степени безразлично, существуют ли на свете или не существуют какие бы то ни было эстрадные исполнители куплетов, есть ли спрос на такие тексты с их стороны. Он создавал жанр куплета в литературе, а это одно уже явилось своего рода «предложением» для создания спроса на куплеты у эстрадных исполнителей, и породило таких исполнителей в значительном количестве, и в первую очередь способствовало идейному, художественному, политическому обогащению эстрадного репертуара.

Много лет назад писатель Валентин Катаев написал куплеты «Зайчик-негодяйчик». Написал их отнюдь не как «репертуар для эстрады», а как очередное свое сатирическое произведение, замыслу которого лучше всего соответствовала форма куплета.

Но эстрада «подхватила» и сделала популярными эти куплеты, так же как целый ряд куплетов Маяковского, Бедного, Лебедева-Кумача, Безыменского и других советских поэтов. Дела на эстраде с куплетами были значительно веселей!

Из литературы на эстраду, а не с эстрады в литературу — вот, собственно, формула для обеспечения того или иного расцвета жанра. Смешно ожидать расцвета жанров куплета и фельетона на эстраде, если нет расцвета этих жанров в литературе, если писатели будут ждать «спроса» на них со стороны эстрадников.

Мне кажется, что, если бы писатели отстаивали эти жанры в литературе, а журналы печатали бы подобные произведения на своих страницах, мы бы, эстрадники, имели образцы не только для непосредственного исполнения их с эстрады, но и для своего собственного авторского творчества.

Сегодня мы этого не видим. Писатели, как видно из выступления товарища Червинского, ожидают «спроса» со стороны исполнителей.

Если проследить творческий путь Ивана Горбунова, то можно убедиться, что он возник на эстраде одновременно с расцветом так называемого «обличительного жанра» в литературе. Его успех сопутствует успехам литературы революционных демократов, беллетристов-народников. А его закат, кризис и измельчание творчества совпадает с 80-ми годами — эпохой разгула реакции или, как ее называют в истории литературы, «эпохи разброда и уныния».

Иван Горбунов, первый русский эстрадник,— явление не только эстрадное, а литературно-эстрадное, и его судьба связана с судьбою тех жанров в литературе, которые он представлял на эстраде. То же относится и к нам.

Я бывал на заседаниях секции сатиры и юмора Союза советских писателей. Бывал, правда, как гость... Участие мое там относительное, поскольку я не член Союза писателей. Впрочем, может быть, мне удастся проникнуть в него с другого хода, отнюдь, к сожалению, не эстрадного. Я сейчас сдал в печать книгу об альманахах, и она меня, возможно, порекомендует в Союз...

Разве на заседаниях этой секции сатиры и юмора не говорилось неоднократно и о невнимании к жанру сатиры и юмора со стороны Союза писателей, и о недостаточном уважении к нему со стороны критиков, и о малой для него арене и так далее? Говорили? Говорили.

А что это доказывает? Доказывает, что с этим жанром неблагополучно и в литературе.

Сколько раз председатель этой секции поэт Безыменский торжественно начинал заседания словами: «Товарищи, хочу вас поздравить с победой. В «Новом мире» должна появиться страничка для сатиры и юмора!»

А потом оказывалось, что действительно в одном-двух номерах «Нового мира» эта страничка появлялась, но затем опять исчезала бесследно! У нас один журнал сатирического жанра — это «Крокодил». Этого мало для такой огромной страны! Нам, эстрадникам-сатирикам, иногда просто и почитать нечего!

Я не говорю о публицистических статьях и даже публицистических газетных памфлетах — они имеются, и мастера этого жанра Илья Эренбург, Давид Заславский и другие работают в полную силу. Но каковы дела сейчас в литературе именно с сатирическим фельетоном? Не блестящи, как мне кажется. А я убежден, что только с расцветом этого жанра в литературе расцвет этот найдет свое отражение и на эстраде.

Кто специалисты у нас по сатирическому фельетону в литературе? Это исключительно лишь члены секции сатиры и юмора: Людмила Давидович, Леонид Ленч, Михаил Червинский, еще десяток-полтора товарищей.

А я вам на своей «воображаемой» выставке показал, что и Достоевский, написав «Братьев Карамазовых», находил время для того, чтобы писать сатирические фельетоны. То же можно сказать о Белинском, Некрасове, Салтыкове-Щедрине и о многих других светочах русской литературы, которые наряду с крупными формами литературы уделяли немало труда и внимания и сатирическому фельетону.

У нас сейчас издается сатирический журнал «Крокодил». Но может ли редакция «Крокодила» назвать в числе своих постоянных сотрудников имена таких мастеров советской литературы, как Фадеев, Шолохов, Твардовский, Эренбург, Корнейчук, Погодин, Катаев и многие другие? Если не считать отдельных редких исключений,— не может.

А когда-то Щедрин писал Некрасову: «В Петербург я наверное привезу *повесть*... Сверх того, быть может, в бытность в Петербурге напишу и фельетон или два...»

Хочется задать вопрос мастерам советской литературы, создающим замечательные большие полотна: а не могут ли они «сверх того» написать «фельетон или два»? Думается, что тогда отставание сатирических жанров в литературе (а следовательно, и на эстраде!) сразу пошло бы на убыль.

От лица практиков я, думается, имею право сказать, что нам много было легче работать, когда, раскрывая «Правду» или «Известия», мы каждый день находили фельетоны Демьяна Бедного, Владимира Маяковского — фельетоны блестящие, злободневные, сатирические.

Подчеркиваю — сатирические!

Эстрада — искусство малых форм. Фельетон, куплет, рассказ, интермедия — тоже малые формы большой литературы. Но «малые формы» — вовсе не значит «малые мысли». Поэтому нет никаких оснований мастерам больших форм литературы избегать и пренебрегать малыми.

Дело отнюдь не в названиях. В Союзе советских писателей существует секция сатиры и юмора, название которой тоже не очень верное.

Ведь сатира и юмор должны быть первоприсутствующими не только в одной этой секции, которая, по-видимому, должна объединять лишь немногих специалистов по сатире и юмору. Сатира и юмор жизненно необходимы и драматургам, и поэтам, и прозаикам.

Не своевременно ли Союзу советских писателей организовать секцию мастеров малых форм литературы? Советская эстрада и советский цирк вступил бы с ней в такие же взаимоотношения, в каких находятся драматические театры страны с секцией драматургов. Насколько бы это уточнило и укрепило связи литературы с эстрадой!

Однако сегодня это самое массовое из искусств — почти вне поля зрения Союза советских писателей. Откровенно говоря, даже слово «писатель» редко произносится на эстраде. Писателя здесь заменяет «автор текста», а произведения, исполняемые с эстрады, чаще всего называются «текстовым материалом». У эстрадников в почете «специалисты-авторы», якобы знающие таинственную «специфику» эстрадного искусства.

Кстати сказать, эта специфика действительно существует. Но она отнюдь не таинственна. Ведь и драматург может иногда написать высокохудожественную, глубокую по содержанию пьесу, но совершенно несценичную, то есть сделанную без знания и учета ряда непременных условий, при которых театр может осуществить ее постановку. Бывают и, наоборот, очень пустые по содержанию, низкие по литературным достоинствам пьесы, но написанные с таким знанием и учетом «сценичности», что зритель порой поддается эффектам театра и горько обманывается.

Если слово «сценичность» заменить словом «эстрадность», нетрудно понять, что такое специфика эстрады. Произведение, предназначенное для исполнения с эстрады, должно мгновенно вызывать у слушателей смех, гнев, слезы — все, что угодно, только не оставлять его равнодушным. Но появление этих эмоций должно быть непременно соединено с глубокой идейной направленностью, с высоким литературным качеством произведения. Одни голые эмоции, среди которых на первом месте смех ради смеха, вызываемый к тому же «без стеснения в средствах»,— это, к сожалению, и считается сейчас той пресловутой «спецификой», которую освоили некоторые «авторы-текстовики», работающие для эстрады. Разумеется, ничего общего это рукомесло с литературой и ее задачами не имеет!

В числе причин некоторого неблагополучия с жанром сатиры и юмора позвольте упомянуть еще одну. Я выступаю перед вами сейчас как художественный чтец и прочту «Маленький фельетон о маленьком фельетоне» горячо мною любимого сатирика-фельетониста Александра Безыменского. Стихотворение

это вы, возможно, знаете, оно напечатано, но я все же прочту его, как имеющее непосредственное отношение к сегодняшнему заседанию:

«Издал Трусишкин тяжкий стон: *
— Мне нужен острый фельетон!
Такой, где нет обычной темы,
А есть вопросы и проблемы;
Такой, где каждая строка
Острей солдатского штыка!
...Я услыхал тираду эту
И фельетон принес в газету.
Ах! я дотоле не знавал
Таких восторженных похвал.
Мой фельетон ударил в точку!
Запомнят в нем любую строчку
И старики и молодежь!
Вот так он, стало быть, хорош!
Но с той поры (не меньше года)
Я слышу речь такого рода:
— Тут страсти слишком горячи...
Ты их немножечко смягчи!
— Смягчил? Посмотрим. Вяло! Вяло!
Вся острота почти пропала!
Мы кое-кем в штыки взяты
За недостаток остроты.
И это правильно: в идее,
Мы все должны писать острее.
— Ты переделал вновь? Добро!
Но это слишком уж остро...
Я восхищаюсь мыслью смелой,
Но все же, братец, переделай...
— Ты переделал? Красота!
Но где же, братец, острота?
У фактов есть свое значенье,
Но где же, братец, обобщенье?
— Ага! Ты все, что надо, внес
В тобою поднятый вопрос?
Однако нас берет тревога:
Тут остроты немного много!
Все факты можешь ты назвать,
Но их не стоит обобщать.
Ты напиши умно и мило,
Чтоб это не было и было,
Чтоб, не задевши, задевать
И, обобщив, не обобщать,

* В дальнейших публикациях фельетона первая строка читалась: «Издал редактор тяжкий стон...».— *Ред.*

Чтоб в обличении порока
Все было узко и широко,
Чтоб для людей была строка
И беспощадна, и мягка,
Чтоб гнев граничил с добротою,
Чтоб злость лучилась теплотою,
Чтоб ярость нежною была,
А нежность — яростна и зла,
Чтоб устремленность боевая
Кричала, рта не раскрывая,
Чтоб в строчках бешеных тирад
Был яд, как мед, а мед, как яд.
. . . .
Друзья! Мораль нужна едва ли,
Вы все поймете без морали,
Услышав тяжкий, скорбный стон:
— Мне нужен острый фельетон!»

Я позволил напомнить это произведение потому, что, мне кажется, оно довольно злободневно по отношению к нашему сегодняшнему совещанию. Да, «Трусишкины», обрисованные Александром Безыменским, тоже мешают развитию сатирического фельетона!

Но виноваты и мы сами. Мы мало их пишем, порой чересчур наивно ставим развитие этого жанра в зависимость от «спроса» и «предложения».

Ясно одно: без писателей расцвета этого жанра на эстраде мы не добьемся! Эта помощь писателей должна прийти по трем направлениям.

Во-первых — написание репертуара. Практически это совершенно ясно... Репертуар — это первый раздел работы писателей для эстрады.

Раздел второй — личное участие писателя-сатирика на эстраде. Это чрезвычайно важно! Ведь кто такой Смирнов-Сокольский? Такой-сякой, никуда не годный, с «поплавками», но ведь тоже писатель! Почему же мы разделились на два лагеря? Почему, действительно, я только гость в вашей секции, а не полноправный представитель такого же литературного жанра? Существует Ираклий Андроников. Он тоже не меньше эстрадник, чем писатель, хотя и пишет это слово на своих афишах порой крупнее своей фамилии. Но он изумительный мастер эстрады. Он, если хотите,— а это в моих устах высшая похвала — эстрадник лучше меня! Так почему же он спрятался за слово «писатель»? Почему, например, в «Эрмитаже» вместо надоевшего Смирнова-Сокольского не «выступить» именно ему, Ираклию Андроникову? Выступает же в «Эрмитаже», и с большим успехом, композитор Цфасман. Почему бы не освежить наши программы и Ираклию Андроникову?

Есть писатель Борис Ласкин, который великолепно читает свои произведения. Почему бы и ему не появиться в «Эрмитаже» в качестве одной из новых фамилий на афише? Так вот просто, на афише! Вылезайте из скорлупы, товарищи, давайте строить эстраду вместе!

Ведь главное-то для эстрады — это именно автор-сатирик, а не актер, читающий те или иные чужие вещи. Этих-то мы найдем, давайте только репертуар. А нужны-то именно и авторы-сатирики. Вот тут-то молодые советские писатели и могли бы, что называется, личным участием влить свежую кровь эстраде.

Если вспомнить опять биографию Горбунова — я прочту вам имена тех писателей, которые были в числе его корреспондентов. Это: Григорович, Потехин, Островский, Успенский, Курочкин, Тургенев, Достоевский, Некрасов, Гнедич. Наконец, есть и такое письмо: «Ежели Горбунов у тебя — скажи ему, что я никак не пойму, за что он меня знать не хочет». А под письмом подпись: «Лев Толстой».

Вот это я называю связью писателей с эстрадой. А одной снисходительной помощью «сверху» — достичь ничего не удастся.

Наконец, третья сторона возможной помощи. Это создание методологии и теории эстрадного искусства. А так как методология именно разговорного жанра весьма близка методологии этих жанров в литературе — писатели помочь обязаны.

Методология литературного фельетона, в частности, существует. Она покоится на четырех условиях, о которых стоит напомнить.

Первое: «Буржуазно-дворянский фельетон целиком строился вокруг какого-нибудь явления быта или литературы, причем выводы его не шли дальше этого явления».

Задумайтесь! По этому принципу строятся иногда фельетоны и сейчас! Сплошь и рядом читаем: «Ждали ревизора, накрыли стол, поставили водку, ревизор приехал, напился и поехал дальше. Доколе в Краматорске это безобразие будет продолжаться? Чего смотрят общественные организации этого города?»

Методология такой формы фельетонов имеется.

Второе методологическое условие. Оно гласит: «Совсем другое — фельетоны Чернышевского и Добролюбова. В их фельетонах берется какое-нибудь частное явление как исходный пункт для построения фельетона, а затем как вывод дается широкое обобщение, непременно имеющее огромное общественно-политическое значение». Вот вам и второе методологическое правило. Процитировал я его также из Энциклопедии.

Напомним, что именно по такому принципу построены и фельетоны молодого Горького, выступавшего под псевдонимом Иегудиил Хламида. Вспомните, как по поводу совершенно незначительного события — приезда в Самару на гастроли лилипутов — Горький писал: «Наверное, карлики будут иметь в Са-

маре колоссальный успех. Всякому любопытно посмотреть на двух людей, еще более маленьких, чем он сам. Самарские люди будут смотреть лилипутов и услаждать себя сообразными случаю размышлениями: — Мы еще что! Конечно, мы люди некрупные, а все-таки бывают живые люди и еще мельче, чем мы».

Так в фельетоне поднималась тема огромного горьковского масштаба — о скуке, серости мещанской жизни, о мертвой, обывательской спячке, с которыми всю жизнь боролся Алексей Максимович.

Третье методологическое правило существует у советского фельетониста. Оно гласит: «Советский фельетон не только критикует отрицательные явления в нашей жизни, пережитки прошлого, но и утверждает новую, социалистическую действительность, лучшие чувства и качества советского человека».

Наконец, четвертое методологическое правило относится целиком к буржуазному фельетону, который «носит характер пустой, бессодержательной, хотя подчас и очень веселой болтовни».

Должен сказать, что последнее методологическое правило бытует у нас на эстраде преимущественно в репертуаре конферансье. Их «веселье» зачастую именно остроумно, но бессодержательно. Думается, что работы, сделанные по такому принципу, не нужны ни нашей литературе, ни нашей эстраде вообще.

Таким образом, товарищи, основы какой-то методологии уже имеются, и подробная разработка ее не столь уже трудна и невозможна.

Разумеется, у эстрадного фельетона есть и собственные методологические требования. Весьма много говорят о пресловутой «специфике» эстрады. Нередко эти разговоры носят характер сплошного шаманства, но, разумеется, свои сценические законы эстрада имеет, и нарушение их не может быть полезным.

Возьмем для примера хотя бы размер эстрадного фельетона. Как многолетний практик, знаю, что максимальный размер эстрадного фельетона — это десять страниц на машинке. Уже одиннадцатая страница фельетон губит. А ведь к нашим редакторам порой приходят авторы, даже и не подозревающие об этом правиле, и приносят фельетоны в восемнадцать — двадцать и даже двадцать пять страниц. А двадцать пять страниц читаются со сцены минимум пятьдесят минут. Для концерта это не фельетонист, а бедствие.

Много также говорят о непременной злободневности эстрадного фельетона. Правильно говорят, но нужно вместе с тем помнить, что «злободневность» бывает разная. Возьмем для примера ну, скажем, Аденауэра, подписавшего или не подписавшего какой-нибудь договор,— факт для сегодняшнего дня безусловно злободневный.

Но пока на эту тему напишут фельетон, выучат, проведут через соответствующее количество инстанций,— тема, несомненно, уйдет и сам Аденауэр успеет совершить еще какую-нибудь но-

вую подлость. Поэтому мне кажется, что не те или иные «злободневные» поступки Аденауэра лучшая тема для фельетона, а сам по себе Аденауэр — тема для сатириков и памфлетистов. Всякую «злобу дня» надо брать шире, проблемнее — тогда она никогда не убежит от автора.

Все разговоры — «сегодня в газете — вечером в куплете» — для эстрадного искусства, а в особенности для искусства фельетониста — одни разговоры. Эстрада мобильна, но она все-таки не газета. Ведь необходимо не простое отражение «злобы дня», а художественное отображение, сатирическое обобщение, а это требует больших усилий.

Мне понравился ленинградский автор, написавший, с моей точки зрения, весьма злободневный фельетон «О матери». Мать — как образ Родины и вместе с тем как образ самого дорогого существа для человека — тема беспредельная по возможности обобщений и выводов. Я искренне сожалел, что не мне пришла эта мысль в голову. Как, вероятно, каждому автору, мне подумалось, что я бы сделал фельетон на эту тему значительно глубже и полнее. Но факт остается фактом — ленинградский автор взял настоящую злободневную тему. Мне кажется, что слово «злободневность» — это понятие гораздо шире, чем существующее истолкование этого понятия. Я при этом отнюдь не пытаюсь опорочивать любви и к летучей злободневности, живущей иногда весьма короткое время. Но убежден, что большего, чем «вводный куплет» или абзац в фельетоне, она не требует.

Немало споров вызывает вопрос, каким должен быть эстрадный фельетон по своей форме. По-моему, здесь нет ни границ, ни специальных законов. Вспоминаются слова Безыменского на совещании о куплете: «Хотите каламбуры — можно, хотите пародию — можно. Все можно, но делайте это хорошо, не нарушая правил литературы».

Мне доводилось в своей практике делать фельетоны и в форме простой беседы со зрителем и в виде разговора от лица какого-нибудь Бывалого, я призывал на помощь и карикатуру Кукрыниксов, и кадры кинематографа, и куклы Ефимовых — все, что хотите, и все это отнюдь не мешало, а, наоборот, помогало делать главное: довести до зрителя-слушателя ту тему, мысль, которую я хотел довести. Форма может быть самой разнообразной, лишь бы только она помогала, а не мешала мысли.

Можно сказать, что если есть у нас «художественные чтецы» (в отличие от просто «чтецов»), то и фельетон на эстраде должен быть построен как «художественный фельетон» — в отличие от просто газетного фельетона. Признаю, что формула эта весьма условна, но практически она должна быть понятной. Пожалуй, это и есть «специфика» эстрадного фельетона.

Проблемой является успех фельетона у слушателей, вопрос о его доходчивости — смешной он или не смешной. Ясно, что в первую очередь фельетон должен быть литературным. Никаких дру-

гих «особых» фельетонов эстраде не нужно. Но литературу нельзя путать с «литературщиной», и автору нельзя прятаться за жупел «литературы». Договорились уже до того, что раз не смешно — это, мол, литературно, а вот смешно — это не литературно. Это, конечно, чепуха.

Фельетон может быть несмешным, может быть драматическим, но в любых условиях он должен — повторяю — вызывать какие-то живые эмоции у слушателей. Коли этого нет, то пусть ваш фельетон написан самым литературным языком, имеет внешние признаки литературы — он не нужен ни литературе, ни эстраде. Он будет всего-навсего тем «правильным» фельетоном, слушая который невольно вспоминаешь слова В. И. Ленина: «Нечто формально правильное, а по сути издевательство».

Авторы, пишущие такие «правильные» фельетоны, любят говорить: «Не обращайте внимания на слушателей, пусть они не смеются. Поднимайте слушателей до себя...» А я подобным авторам говорю: «Дай вам бог самим подняться до нашего советского зрителя-слушателя!»

Фельетон должен быть доходчивым и смешным, если он написан в расчете на такую эмоцию слушателей. Напомню талантливейшие фельетоны Ильфа и Петрова: в них не было и двух строк, которые бы не «доходили»!

Мне приписывают утверждение, что, дескать, у меня в фельетоне потому есть «десять поплавков», что без них фельетон погибнет. Я не отказываюсь от этой фразы, но поясню: фельетон без этих «поплавков» не гибнет, но превращается в тот абсолютно «правильный» фельетон, который у зрителей успеха не имеет и никакого воздействия на них произвести не в силах.

Все дело в дозе. И я вновь напомню слова А. И. Безыменского: все можно. Но ровно столько, сколько позволяют правила литературы!.. Если мои «поплавки» (то есть так называемые ударные места) нарушили эти правила литературы — значит, их было больше, чем следует, и дело редактора указать мне на это упущение.

Разумеется, я говорю об «ударных местах», органически входящих в фельетон, а отнюдь не о воткнутых в него ни с того ни с сего. Это тоже было бы нарушением правил литературы. Однако тенденцию некоторых редакционных работников убирать все «ударные места», причесывать и прилизывать фельетон, приговаривая: «А знаете ли, вам тут смех только помешает» — это в свою очередь не меньшее нарушение правил литературы. Стихотворение «Издал Трусишкин тяжкий стон» в достаточной мере живописует такое нарушение литературных правил.

Несколько слов об исполнении фельетона. О том — нужен ли в фельетоне образ или не нужен. Думается, что главный образ в фельетоне — это образ его исполнителя. В сущности, единственный образ, который я написал за всю жизнь,— это образ «Ни-

колая Смирнова-Сокольского». Именно в этом образе я беседовал много лет с советскими зрителями, сделал этот образ знакомым, понятным. Беседы мои иногда были хороши, иногда плохи. Ну, что ж! Срывы возможны. Я также порой скатывался в ту «веселую болтовню», которая менее всего нужна нам. Но тут необходимо заметить, что нас к этому порой толкает сама программа, в которой мы выступаем. Почему-то такая «веселая болтовня» считается допустимой для конферансье, особенно «парного» порядка. Доза их «болтовни» в программе порой бывает просто невыносимой, мешающей.

Помню, раньше приходил я к конферансье Амурскому и говорил: «Товарищ Амурский, послушайте мой новый фельетон!» При этом я доставал свои *десять страниц на машинке* и читал ему.

Амурский выслушивал фельетон, хвалил или ругал — не важно, но далее говорил: «А теперь, послушайте мой конферанс!» — и доставал *четвертушку* бумаги, на которой были написаны все те пять-шесть реприз, которые входили в его конферанс программы.

А теперь я прихожу со своими десятью страницами на машинке в Репертком и спрашиваю: «А что это за телефонная книга лежит у вас на столе?» И мне отвечают: «Это репертуар парного конферанса». И я уже вижу, что мой фельетон — это та четвертушка бумаги, на которой был написан репертуар Амурского.

Иной раз программы строятся так, что всякие умные слова просто забиваются изобилием «веселой болтовни», в которой тонешь! Тут-то порой и вставишь лишние «поплавки», которые действительно нарушают правила литературы.

Общие правила должны соблюдаться неукоснительно не только в одном фельетоне, но и во всей программе. Бесхребетная болтовня не нужна и в конферансе, и прикрывать ее якобы «нашим правом на шутку» не следует. Конферанс должен помогать, а не мешать программе... В ином случае устраивайте самостоятельные «творческие вечера бесхребетных шуток», а нас оставьте в покое.

Быть этаким «художественным чтецом», которого выпускают только «для идеологии», чтобы политически как-то спасать чьи-то «права на шутку», я не хочу.

Возвращаясь к исполнению фельетона, можно, конечно, согласиться, что успех в значительной мере зависит и от искусства исполнителя. Я родился в семье наборщика — одного из служащих издателя Суворина. Было мне, наверно, лет двенадцать, когда счастливый случай привел меня на лето в Крым. Попав в Феодосию, я был кем-то из взрослых захвачен на суворинскую дачу.

В числе гостей, посетивших в то лето Суворина, был знаменитый русский трагик Мамонт Викторович Дальский. После ужина

обратились к нему с просьбой что-нибудь прочитать. Его чтение навсегда осталось одним из самых ярких моих воспоминаний. Дальский — с открытым воротом «а-ля Байрон» — подошел к окну (за окном — Феодосия, ночь, море, луна) и стал читать — что вы думаете? Молитву «Отче наш». И это было прочитано до того впечатляюще, гениально, что запомнилось на всю жизнь. Он вызвал и слезы и волнующее настроение — он мог добиться от аудитории всего, чего хотел...

Главная трудность в создании эстрадного фельетона — это (простите за сравнение) изготовление «одного обеда на всех». До революции этого не требовалось. Помню, я лично работал, например, в Петровском парке, в саду «Фантазия» (был такой там театр при буфете), а, скажем, Юлий Убейко работал в фешенебельном «Аквариуме». И оба одинаково бы провалились — если бы я пришел со своим репертуаром в «Аквариум», а он в «Фантазию». Зритель был строго дифференцирован. Теперь этой дифференциации нет. Зритель везде одинаковый. И фельетон надо написать таким образом, чтобы он был интересен и академику, сидящему в первом ряду, и молодому, только что, может быть, приехавшему из колхоза зрителю, скромно устроившемуся на балконе. Значит, надо выбрать такие темы, которые одинаково волновали бы и академика и молодого колхозника. Это самая трудная задача для эстрадного фельетониста, и в этом, пожалуй, единственное различие между фельетонами «для уха» и «для глаза».

Кстати, об Убейках, Сарматовых и иже с ними. Должны же вы наконец знать, что это такое. Разрешите прочитать текст одного из куплетов Сарматова:

«Один едет в спальном вагоне,
Другой в третьем классе, средь вони.
Один на подушках несется,
Другой на досках трясется.
А результат один:
Оба пыхтят, оба сопят,
Оба мучатся-стараются,
Оба злятся и ругаются
В поте тела и лица —
Оба ждут скорей конца —
У обоих написана глупость на роже,
Класс первый и третий —
Одно ведь и то же,
Такой же и запах, такой же и цвет —
И разницы, право, существенной нет!»

А дальше шел тот самый знаменитый «третий куплет», который сразу все ставил «на место». Вот он:

«Кутила к певичке забрался
И страстным объятьям предался,

А бедный за печкой кухарке
Любовные ставит припарки.
А результат один:
Оба пыхтят, оба сопят...»

и так далее и так далее до слов: «У обоих написана глупость на роже: певичка, кухарка — одно ведь и то же!»

Простите меня, но я никогда не хотел и не хочу ни автора, ни исполнителя этой пошлятины считать своими «предками». Я хочу иметь своими «предками» русских революционных демократов, и только их славные традиции живут и будут жить в советском сатирическом фельетоне. И если у меня для продолжения этих традиций не хватает таланта (о талантах мы как-нибудь еще поговорим особо), то во всяком случае путеводной звездой для своей работы я считал и считаю их, а не господ сарматовых!

И я удивляюсь упорству некоторых эстрадников, которые сами всячески отмахиваются от литературы, а толкуют о какой-то «эстрадной специфике», которую, мол, знали Сарматовы и не знали Добролюбов или Некрасов. Чушь! Шаманство, идущее от безграмотности и бескультурья!

Говоря об образе исполнителя, следует напомнить, что здесь должно быть учтено все: и возраст, и внешность, и даже поведение в быту.

В Ленинграде есть, например, Петр Григорьевич Муравский. Почтенный мастер, очень уважаемый зрителями. Ему не закричат из публики: «Петя, жми, дави!» Возраст, внешность, манера — все это зрителям не позволит. Но там же в Ленинграде был Василий Гущинский. Человек очень талантливый, любимый публикой. Но именно ему кричали: «Вася, а ну давай, давай!» Это были два разных «образа», и то, что можно было говорить Муравскому, никак не шло и не могло идти Гущинскому, и наоборот. Зритель никогда не простил бы Муравскому, если бы он начал «валять дурака», как не стерпел бы от Гущинского какого-либо «серьезного» репертуара.

Эстрадник-гастролер часто, приезжая в город, не прочь поскандалить в гостинице, шумно побегать по комиссионкам, забывая, что вечером он, а не кто иной, будет говорить с эстрады слова о том, что воровать стыдно, гнаться за наживой — стыдно! И зритель, слушая это, улыбается в усы. Город-то маленький, и все уже знают, как этот «поучающий товарищ» вел себя отнюдь не «синхронно» словам, которые произносит с эстрады. Общественное лицо исполнителя, то общественное доверие, которое должно быть завоевано у слушателей, складывается из множества компонентов, и тут никогда не следует забывать слова Станиславского о том, что «театр начинается с вешалки».

Напомню также слова Салтыкова-Щедрина, который писал в одном из писем по поводу поэта Алексея Жемчужникова, до того

любившего каламбурить, что даже, прощаясь с людьми, вместо «до свидания» говорил «досви-швеция». «Как ему не стыдно,— писал Салтыков,— ведь у него же дети есть. Ну что они о таком отце подумать могут?»

И возраст исполнителя должен гармонировать с характером репертуара и манерой исполнения.

Вернемся, однако, к фельетонам. Много говорят о так называемом положительном фельетоне. Откровенно говоря, я не очень понимаю, что это такое. Если есть фельетоны «положительные», то где-то, следовательно, должны быть фельетоны и «отрицательные»?..

Фельетон должен быть фельетоном хорошим, талантливым, актуальным, сегодняшним, нужным — это, мне кажется, и есть «положительный» фельетон.

Говорят и о фельетоне в стиле «мозаики». Тоже, мне думается, разговоры, не стоящие особого внимания. Как понимать слово «мозаика»? Если как болтовню о том о сем и ни о чем — она не нужна никому. Но если это мозаика фактов, нанизанных на нужную тему, куда-то бьющую,— почему же она не может быть?

Да любой доклад на международную тему — это мозаика фактов, сравнений, обобщений, всего, чего хотите. Но если они бьют в одну цель и все служит в подобной «мозаике» этой цели, то такая форма не нуждается ни в обвинениях, ни в защите.

Веселая болтовня, которая в приведенных выше методологических определениях литературного фельетона характеризуется как «буржуазный фельетон мещанского типа», как там ее ни называй — «фельетоном-мозаикой» или как-либо иначе,— нечего спорить,— нам не нужна! Методология советского фельетона — в тех традициях русских революционных демократов, о которых я, по мере способностей, старался сегодня напомнить.

Особая, большая тема — язык эстрадного фельетона... Необходимо подчеркнуть, что язык эстрадного фельетона никак не должен быть книжным. Он должен быть максимально приближенным к лексике обыкновенной человеческой речи.

Я очень боюсь гребешка людей, пытающихся «причесывать и прилизывать» речь фельетона. Безмерно боюсь «салонности», которую начали, к сожалению, слишком усердно культивировать. Эстрадное искусство упирается корнями в народные балаганы, и народные шуты из картинок Ровинского, на мой взгляд, ближе эстраде, чем изломанные декадентские Пьеро и Коломбины. Между тем — нечего греха таить — тянет некоторых товарищей из эстрадного руководства к этакой нарочитой «салонности», великосветскому «приличию», показной «элегантности» — всему тому, что так ненавидел Маяковский.

Я не противопоставляю грубость элегантности. Но где-то здесь надо быть чрезвычайно осторожным в дозировке. Хочу напомнить, что так называемый «салонный юморист» был отврати-

тельным явлением даже на старой царской эстраде. И тип расшаркивающегося конферансье, «элегантно» приглашающего артиста на эстраду: «Прошу вас, Василий Васильевич — пожалуйста... Что прикажете объявить? С вашего позволения, сейчас будет исполнено...» и так далее, и так далее — мне по-прежнему глубоко противен. Давайте поспорим и об этом.

Как видите, круг вопросов, по которым можно и нужно спорить, весьма велик. А я не охватил и половины. Я лишь попытался наметить круг таких вопросов, за которыми мне лично чудится тот «курс эстрадного искусства», который необходимо создать в самое ближайшее время и отсутствие которого так больно чувствуется всеми работающими на эстраде.

Среди наших сегодняшних задач важнейшей по-прежнему считаю: нужна методология!

...Я закончу цитатой из того же Ивана Горбунова, которого, с великой честью для себя, считаю одним из своих «предков» по работе. Горбунов пишет: «В наше время артист — было звание почтенное и почетное, большим учением и трудом достигавшееся, а ныне — кто играет на гитаре «чижика», уже артистом именуется и концерты дает».

Вот на этих словах Ивана Горбунова, не требующих, по-моему, каких-либо комментариев, и разрешите закончить свое выступление.

1951

ПЯТЬ БОКАЛОВ ШАМПАНСКОГО

Новогодний фельетон

Я встречаю Новый год дома, среди своих самых любимых, самых испытанных друзей — среди книг. Перелистывая тысячу первый раз страницы, созданные гением Гоголя, я думаю: как странно иногда получается у писателей... Вот у Гоголя — загадочный Вий, вещающий подземным голосом «Поднимите мне веки...», услужливый черт, на котором кузнец Вакула переносится в Петербург, летающая в гробу панночка-ведьма, портрет, вылезающий ночью из рамы, нос, пропадающий у майора Ковалева и один путешествующий по Невскому проспекту. Все это, казалось бы, фантастика: черти, дьяволы, нечистая сила. А вот читаешь и веришь, веришь, что так и было.

И тут же вспоминаешь иную пьесу современного драматурга. Выходят у него на сцену директор, предзавкома или, того лучше, парторг — реальнейшие из реальных людей на свете, а зрители смотрят и почему-то не верят. Понимаете ли — не верят! К счастью, таких пьес и таких образов становится меньше.

Я наливаю в бокал шампанское, наше Советское шампанское, которое не хуже, а много лучше прежнего Абрау-Дюрсо, и поднимаю тост за процветание Великой Советской Литературы, которая, преодолевая неизбежные «болезни роста», входит и вой-

дет в историю человечества как самая идейная и самая правдивая литература в мире!

Потомкам будет что почитать и по каким источникам изучать быт и людей нашей эпохи. Потомки получат неплохое наследство!

Однако, чтобы воспользоваться этим наследством, потомки должны взять напечатанные нами сегодня книги в свои руки, читать эти книги, перелистывать их страницы. А все ли выпущенные нашими издательствами книги будут готовы предстать перед читателем через пятьдесят, сто, двести и более лет?

Боюсь, что не все! Некоторые новые книги уже и сейчас рассыпаются вдребезги, вылезают из переплетов, а самые переплеты загибаются этаким «перманентом» в стороны.

Вот передо мною Полное собрание сочинений великого сатирика М. Е. Салтыкова-Щедрина. Оно издано в годы 1933—1941-й и по содержанию великолепно! Впервые сочинения Михаила Евграфовича предстали перед читателем в неизуродованном царской цензурой виде. Это целая полка книг — двадцать томов. Но какая же это внешне скучная и серая полка! Даже не серая, а пестрая. Том шестой, например, в ледерине буро-коричневого цвета, с ярко-оранжевым тиснением на корешке. Все остальные тома — в парусине серого цвета, причем степень серости каждого тома различна. Тиснение на корешках — темно-красное.

Книги были прочитаны пять-шесть раз в очень аккуратной, бережливой семье. Но взгляните на них: корешки развихлялись и сморщились, парусина на переплетах вздулась пузырями. Проволочная сшивка проржавела и проела бумагу. Страницы выпадают, как зубы у больного цингой. Нет, не проживут эти книги сто, полтораста, двести лет, даже если их совсем не трогать...

Подобных примеров можно привести много. Хорошая, нужная книга «Очерки по истории русской журналистики и критики», выпущенная Ленинградским университетом в 1950 году, состоит из шестисот страниц, напечатанных на хорошей, плотной бумаге. Книга переплетена в бумажный картонаж самого дешевого типа. Слабенькое крепление корешка не в силах выдержать подобной нагрузки, и книга, носящая справочный характер, весьма быстро превратилась в пачку печатной бумаги, которую надо перевязывать веревочкой.

Зачем было ее переплетать столь убого? Книга не рассчитана на массового читателя: цена ее сорок рублей! Куда ни шло, увеличить эту цену еще на пять, на семь рублей и выпустить книгу книгой, а не какой-то жалкой «времянкой».

Я достаю из шкафа старинную книгу — «Грамматику» Мелетия Смотрицкого, напечатанную в Москве в 1648 году. По этой грамматике учился Ломоносов. Она любопытна по содержанию. Родов, например, в то время насчитывалось семь: мужской, женский, средний, общий, всякий, недоуменный, преобщий. Но дело не в содержании! Вот она лежит передо мною в переплете своего

времени. Книгой пользовались: на полях и на крышке переплета множество помет, свидетельствующих о длительной, действенной жизни книги. Однако это железная вещь! Окаменелый корешок! Прикованные страницы! Топором руби — ничего не сделаешь! Триста с лишним лет прожила книга, и нет следов дряхлости. Она проживет еще пятьсот и более лет!

Я опять наливаю в бокал шампанское, наше Советское шампанское, которое не хуже, а лучше прежнего Абрау-Дюрсо, и поднимаю тост за творцов книги. За людей пишущих и за людей, делающих книгу! Я лично ими доволен. Хочу, чтобы они подумали о том, будут ли довольны ими потомки!

И еще один тост. За Театр эстрады! В наступающем Новом году родных моему сердцу москвичей ждет сюрприз. На площади Маяковского, в помещении, занимаемом ранее Театром сатиры, открывается Московский государственный эстрадный театр. Многолетняя мечта артистов советской эстрады, искусства массового, любимого народом, наконец-то сбывается.

Артисты эстрады ведут нужную и важную работу по обслуживанию рабочих дворцов и клубов не только столицы, но и самых глубинных пунктов нашей необъятной Родины. Они выступают в цехах заводов, в колхозах, в шахтах...

Развивать свое искусство, улучшать его, совершенствовать его им было негде. Негде было растить новые молодые кадры, новых режиссеров, художников, драматургов. Особенно драматургов, то есть людей, пишущих репертуар для эстрады. В них особая нужда. Им в новом Эстрадном театре — особое, почетное место!

В. Масс и М. Червинский, Н. Эрдман, М. Вольпин и Я. Зискинд, В. Дыховичный и М. Слободской, В. Поляков и Л. Ленч, В. Типот, А. Безыменский и Э. Кроткий, Б. Ласкин и З. Гердт, В. Бахнов и Я. Костюковский, В. Гальковский и Я. Дмитриев, В. Ардов и еще весьма немногие другие (простите, если кого позабыл!) — за ваше здоровье!

Вы да еще два-три артиста, пишущих себе репертуар сами, выручали эстраду все эти годы. Вы, разумеется, поможете и новому эстрадному театру на первых его, еще неизведанных тропах. Кто, кроме вас? А нужны еще многие другие, обладающие (непременно!) талантом сатириков. Где они?

Несколько лет назад один поэт написал на меня и напечатал в газете дружескую эпиграмму:

«Козьма Прутков был честных правил,
Оставил нам в наследство бант.
Не знаете ль, кому оставил
Он сатирический талант?»

Так как вопрос был обращен лично ко мне, я, хотя и с опозданием, отвечаю совершенно искренне: не знаю!

Что не мне — это ясно из содержания эпиграммы. Что не ее автору — ясно из литературного качества той же эпиграммы. А вот кому?

Я сижу в новогоднюю ночь, окруженный горами книг, и все ищу, ищу, ищу и... не нахожу ответа...

Товарищи! Если в Новом году такой человек объявится, прошу сообщить! Бокал Советского шампанского за него пока остается невыпитым...

1954, 1 января

МУЗЕЙ ЭСТРАДЫ НЕОБХОДИМ!

Есть люди, которые не только отдали всю свою жизнь эстрадному искусству, но и горячо, до самозабвения его любят. Есть также немало людей, рвущих с эстрады жирные куски, но считающих всегда, что эстрада для них — лишь временная остановка или отступление перед прыжком куда-то в «более высокое», «более серьезное» искусство.

Я беру на себя смелость говорить от лица первых, то есть от имени людей, выбравших для себя дорогу эстрадного искусства не случайно, а как единственно для себя правильную.

Эти люди сегодня искренне взволнованы предстоящим открытием Эстрадного театра в Москве. Они считают, что наконец-то у эстрады есть дом, творческий центр, в котором должно быть очень многое и, между прочим, то, что я хочу предложить в этом письме:

нужно в этом театре (просто сегодня же!) отвести, пусть пока скромную, одну комнату для организации в ней ЦЕНТРАЛЬНОГО МУЗЕЯ ЭСТРАДЫ.

Ни одно искусство в Советской стране столь не бедно какими-либо печатными, рукописными, иконографическими, учебными или другими материалами, как наше, эстрадное.

Умерли такие мастера эстрады советского времени, как Борис Самойлович Борисов, Владимир Хенкин, Владимир Яхонтов и другие. Никто уже не сумеет припомнить крупнейших деятелей эстрады дореволюционного времени, хотя некоторые из них имеют право на память.

Еще не упущено окончательно время собрать воедино тексты их репертуара, их фотографии, их статьи, грампластинки, библиографию рецензий о них, может быть, кое-какие предметы, характеризующие их творчество: реквизит, костюмы и т. д.

Ныне здравствующие мастера эстрады, имена которых знает и любит страна, в большинстве своем люди немолодого возраста. Как много могут они передать в музей необходимых для молодежи пособий! Репертуар, фотографии, афиши, книги. Не поздно записать их мысли, воспоминания, беседы с ними. Не поздно, но поторопиться следует!



Б. С. Борисов и Н. П. Смирнов-Сокольский. 20-е годы

Надо приобрести собственный звукозаписывающий аппарат и сохранить для потомства исполнение ими лучших номеров репертуара. Создать собственную фонотеку из записанных живых выступлений мастеров.

Трудно, но пора уже подумать и о библиотеке для эстрадника, в которой были бы собраны немногочисленные, но все-таки имеющиеся книги по эстраде.

Организованное место — притянет материалы: кое-что распылено по государственным хранилищам, но недоступно для людей эстрады.

Не так давно ко мне обратились из Музея имени Бахрушина с вопросом, нет ли у меня прав и полномочий забрать к себе какие-то «две корзины» с эстрадным репертуаром, которые им не нужны.

Как частному лицу отдать их мне они не решились, и, по всей вероятности, эти «две корзины» сегодня — пища для мышей.



С. Л. Кузнецов

В. И. Ленин сказал: «Хранить наследство — вовсе не значит еще ограничиваться наследством».

Это должно быть начертано на дверях будущего Музея эстрады.

Бережно храня наследство, Музей должен стать действенным органом по поднятию культуры молодых артистов эстрады. Устраивать выставки своих материалов, доклады, беседы.

Надо только начать. Надо выбрать человека, образованного, любящего эстраду, который взял бы на себя роль своего рода Ивана Калиты по собиранию материалов. Надо дать ему какие-то деньги, а главное, предварительное помещение — комнату в эстрадном театре. Фойе этого театра — прекрасное место для будущих выставок и экспозиций Музея.

Надо, может быть, опубликовать содержание моего письма. Призвать артистов эстрады поделиться всем, что у них имеется полезного для Музея.



Н. Ф. Монахов

Центральный музей эстрады — это одно из проявлений заботы о молодежи, о новых эстрадных кадрах и вместе с тем — прекрасная форма собирания и обобщения опыта старых мастеров эстрады.

1953, ноябрь

КНИГИ, КОТОРЫХ ЖДУТ АРТИСТЫ

В 1933 году по инициативе Алексея Максимовича Горького вышла первая книга из серии «Библиотека поэта». Издание книг этой серии продолжается до сегодняшнего дня, и трудно переоценить пользу, которую принесли поэтам и писателям переизданные сочинения старых мастеров русской поэзии.

Сам великий знаток и усердный книголюб, собиратель старинных русских книг, Горький прекрасно понимал всю трудность ознакомления с этими книгами в их первопечатном виде: все они давно уже стали библиографическими редкостями, доступными весьма немногим.

Алексей Максимович знал, что советские поэты, в особенности молодые, имеют порой лишь приблизительное понятие об этих книгах, и решил прийти к ним на помощь. «Наши поэты,— писал он,— мало культурны, слабо вооружены технически, мало учатся».

Это писал Горький в декабре 1931 года и, вероятно, не написал бы сейчас, так как наши поэты далеко шагнули вперед в идейном и культурном отношении. Можно не сомневаться, что серия книг «Библиотека поэта», задуманная Горьким, сыграла в этом деле не последнюю роль.

Само собой разумеется, что не только в изучении прошлого заключается подлинная образованность человека. Знание сегодняшней советской литературы, произведений классиков марксизма-ленинизма необходимо в первую очередь. Но, писал Алексей Максимович, «не зная прошлого, невозможно понять подлинный смысл настоящего и цели будущего».

Кроме серии книг «Библиотека поэта» выпускается много книг и пособий. Помимо сочинений по истории и теории литературы заново перепечатаны, например, все сатирические журналы Н. И. Новикова — «Живописец», «Трутень», «Кошелек», «Пустомеля». Сочинения Александра Радищева изданы не только большими тиражами, но его «Путешествие из Петербурга в Москву» воспроизведено в 1935 году фотолитографским способом, дающим полное представление о книге «так, как она вышла».

Может быть, всего этого еще недостаточно, надо гораздо больше, но это есть. Библиотека литератора по его специальности может быть собрана также из книг, отнюдь не являющихся величайшими библиографическими редкостями. В этом отношении артистам — оперным, драматическим, балетным — повезло значительно меньше. Крайне мало издается книг по истории и теории театрального искусства, не вышло ни одной книги об эстраде и всего три-четыре книги — о цирке.

Несколько лет назад мне довелось познакомиться с рукописью заслуженного деятеля искусств РСФСР Е. М. Кузнецова «Материалы к истории русского эстрадного искусства». Объемистый труд этого опытного и многознающего искусствоведа, может быть, не является шедевром, но в нем была такая бездна любовно подобранного фактического материала, что издание его принесло бы немалую пользу советским эстрадным артистам *.

На Втором Всесоюзном съезде писателей один из ораторов высказывался на тему о том, что труд критика не должен у нас напоминать работу военных минеров, о которых говорят, что они «ошибаются один только раз»... Неужели издание единственного труда об эстраде — пусть несовершенного — хуже, чем полное отсутствие каких-либо пособий об этом виде искусства?

Книга Е. М. Кузнецова «Из прошлого русской эстрады» была издана в 1958 году издательством «Искусство».— *Ред.*

Драматическому искусству, как и всему искусству вообще, чрезвычайно помогли замечательные труды К. С. Станиславского. Они издаются у нас в достаточном количестве. С этой стороны более или менее благополучно. Но если у нас сегодня завяжется разговор с молодыми артистами об истории и теории театрального искусства вообще, вы несомненно обратите внимание на некую односторонность их суждений. Порой создается впечатление, как будто вы разговариваете о романе «Война и мир» Толстого, но собеседник ваш прочитал и хорошо изучил только последний том романа, а о первых знает мало и понаслышке...

Виной этому, несомненно, явная недостаточность новой литературы по вопросам театрального искусства и почти полная невозможность познакомиться со старыми, дореволюционными изданиями.

Как ни мал библиографический список старых изданий по вопросам театра, эстрады и цирка, в нем можно увидеть замечательные книги, заключающие в себе ценнейшие фактические данные, знакомство с которыми принесло бы огромную пользу нашей молодежи. Но попробуйте достать все это, особенно не в Москве и не в Ленинграде. Подавляющее большинство ценнейших исследований о русском театре стало библиографической редкостью, которую можно увидеть только под стеклом музейной витрины, а кое-что, даже переизданное в наше время, давно уже исчезло с книжного рынка.

Бедна, чрезвычайно бедна библиотека артиста!

Не пора ли издательству «Искусство» приступить к созданию «Библиотеки артиста» по примеру «Библиотеки поэта»? Какая это будет помощь для наших театральных учебных заведений, для каждого работника искусства, порой очень мало знающего об истории того дела, которому он посвятил жизнь!

Надо ли говорить, например, о необходимости популяризации высказываний о драматическом искусстве наших классиков, и в частности Белинского? Однако выпущенная в 1948 году издательством «Искусство» скромным тиражом в пять тысяч экземпляров книга «Белинский о драме и театре» давно уже зачитана до дыр. Венгеровское собрание сочинений В. Г. Белинского — библиографическая редкость, а новое издание Академии наук СССР закончится еще не скоро.

Еще труднее с высказываниями Герцена, Аполлона Григорьева, Аксакова о театре. Попробуйте выудить их из имеющихся у нас собраний сочинений!

У русского театра немало ценнейших памятников, не знать которые — значит не быть вполне образованным советским артистом.

Всем известно, что первым русским театральным журналом (в прямом смысле этого слова) был журнал «Драматический вестник», издаваемый в 1808 году А. Шаховским, баснописцем И. Крыловым, А. Писаревым, Д. Языковым и другими. Журнал

прелюбопытнейший. Почему его не переиздать заново — это всего один, максимум два тома «Библиотеки артиста»?

В 1685 году вышла первая русская книга о театре: «История, или Действие евангельской притчи о Блудном сыне» Симеона Полоцкого. В книге великолепные картинки, показывающие нам первый театр со светильниками вдоль рампы, с публикой, сидящей в первых рядах. А кто эту книгу видел? Многие ли современники держали ее в руках? Собиратель русских народных картин Д. Ровинский пишет, что ему довелось в разных местах видеть одиннадцать экземпляров этой книги — и все неполные. А почему нам не издать фотолитографским способом полный экземпляр?

Нельзя не вернуться к статье А. М. Горького о «Библиотеке поэта». По-видимому, обороняясь от возможных таких же возражений, Алексей Максимович приводил слова В. И. Ленина: «Почему нам нужно отворачиваться от истинно прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно «старо»?» Владимир Ильич дальше называл это «бессмыслицей, сплошной бессмыслицей».

У меня нет возможности предложить здесь какой-то рекомендательный список для «Библиотеки артиста», но кое-что упомянуть хочется. Многие ли хотя бы перелистывали знаменитый «Драматический словарь», изданный в Москве в 1787 году? Многие ли балетные артисты видели редчайший «Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам» (Москва, 1790 год)?

В 1825 году вышел альманах «Русская талия». Его издал Ф. Булгарин (в годы, пока он еще не был агентом Третьего отделения, а заигрывал с декабристами). В этом альманахе впервые были напечатаны отрывки из «Горя от ума» Грибоедова — единственное, что увидел в печати при жизни своей создатель бессмертной комедии. Разве не полезно было бы молодым советским артистам познакомиться с содержанием этого альманаха, да и другими, такими, как «Драматический альбом» (1826 год), изданный А. Писаревым и композитором А. Верстовским, «Драматический альбом» П. Арапова и А. Раппопольта (1850) и т. д.?

Я уже однажды предлагал издательству «Искусство» переиздать «таинственный» (вернее, без вести пропавший и известный только в четырех экземплярах) «Театральный альбом» 1842—1843 годов. В этом упоминаемом Белинским замечательнейшем издании, лучшем памятнике не только театра, но и в истории русских иллюстрированных изданий, помещены изумительные литографии В. Тимма, изображающие сцены из постановок балетных, оперных и драматических спектаклей своего времени, портреты артистов, ноты, снимки с декораций и т. д.

Тексты написаны поэтом Некрасовым (только недавно это стало известно), Зотовым, Строевым, Кони. Неужели такое издание не заинтересует советского артиста?

Случайно ко мне попала неизданная тетрадь рисунков художника Петра Боклевского, изобразившего двенадцать типов «Ревизора». Это лучшая работа художника, проникновенно близкая к образам Гоголя. Режиссеры прослышали об этой тетради, ее переснимали раз пятнадцать. Последний раз дня три этим занимались фотографы и кинооператоры, переснимая рисунки Боклевского для режиссера В. Петрова, ставившего «Ревизора» в кино. А не пора ли издать эту тетрадь, очевидно, нужную многим советским режиссерам?

Нужду в книгах об эстрадном искусстве может проиллюстрировать хотя бы такой пример. Талантливый французский артист-пантомимист Марсель Марсо прообразом своим считает знаменитого французского паяца Дебюро, на надгробии которого, как известно, им же самим сочиненная эпитафия: «Этот артист сказал многое — не сказав ничего». Артисты эстрады засыпали меня вопросами, кто такой Дебюро, откуда, что он из себя представлял, и т. д. К моему счастью, в моей библиотеке оказалась редкая книжка, изданная в 1835 году в Петербурге, под названием «Дебюро, история двадцатикопеечного театра, служащая продолжением истории французского театра». Книжка переведена с французского и написана известным французским фельетонистом Жюлем Жаненом. Считанные люди являются обладателями этой книжки, по существу являющейся единственным источником по вопросу о французской пантомиме и ее первом актере. Ну скажите, разве не интересно любому советскому артисту эстрады иметь у себя эту книжку в серии «Библиотека артиста»?

Эти примеры, разумеется, я беру на выбор, не назвав, вероятно, куда более важных и нужных книг, которые обогатили бы «Библиотеку артиста». Уместно напомнить, что сборники водевилей Каратыгина, Ленского, сборники куплетов Курочкина, Жулева, Минаева и многих других нашли бы место в плане издания «Библиотеки артиста». Вероятно, сочинения Петра Плавильщикова, критика А. Баженова, труд Н. Тихонравова «Русские драматические произведения 1672—1725 годов», мемуары, записки, пьесы, монографии, перепечатки важнейших статей из журналов «Театр и искусство», «Суфлер», «Артист» и многое другое могли бы войти в «Библиотеку артиста». Простор, кажущийся большим, на самом деле исчерпался бы сотней томов, что называется, до зарезу нужных всем любящим искусство и работающим в театре, на эстраде, в цирке, в кино.

Идея А. М. Горького о «Библиотеке поэта» столь же применима и к «Библиотеке артиста». И та и другая помогут развитию и росту нашего советского искусства. Не надо откладывать идею в долгий ящик.

1955, январь

ОБ ИСКУССТВЕ КОНФЕРАНСА

Нужен ли эстраде конферансье?

Тезисы доклада

1

Мой доклад посвящен наиболее спорному, наиболее, я бы сказал, больному жанру на эстраде — конферансу. Попробуем прежде всего остановить внимание, как то обычно принято в докладах, на исторических истоках жанра.

С историей необходимо быть крайне осторожным. Для того, чтобы найти правильные истоки того или иного жанра, нужно прежде всего попробовать определить его природу. Необходимо точно договориться, чью историю относим мы к нему. Не случилось бы той ошибки, которая произошла с советской эстрадой в целом. Не определив ее природу, не вникнув в ее сущность, кое-кто поспешил привязать к ней историю одной лишь шантанной, кабацкой эстрады, с которой, конечно же, советская эстрада одних корней не имела и не имеет. А за эту ошибку историков эстрадники расплачиваются и по сей день.

Прежде всего: что же скрывается под словом «конферансье»?

Несмотря на то, что жанр конферанса крайне многообразен по форме, причем почти каждая из его форм имеет свою собственную дату возникновения, думаю, не ошибусь, если найду одно общее определение, объединяющее все эти формы в одно целое, имеющее один творческий корень.

Мне кажется, что наиболее правильным определением понятия «конферансье» (несмотря на значительно более позднее происхождение самого этого слова) будет: человек, разговаривающий с публикой. Я думаю, что конферансье являлся первым разрушителем рампы — задачи, поставленной во главу угла Вс. Мейерхольдом. Конферансье — это объединитель зрительного зала со сценой. Конферансье — это и представитель актеров перед публикой и представитель публики перед актерами.

Вот это искусство разговора с публикой, это разрушение барьера рампы и делают искусство конферансье прежде всего отличным от театрального искусства. Конферансье не играет роли за рампой театра — он попросту беседует, разговаривает со зрительным залом. По этому принципу, к слову сказать, я строю и свои фельетоны, по принципу беседы с публикой,— и этот принцип роднит меня с конферансье.

Мы — и я и, скажем, Гаркави — часто завидуем актерам других жанров. Когда попадается так называемая плохая публика, говорим певцам и танцорам: ах, насколько вам легче... Вы же, товарищ певец, в крайнем случае имеете возможность закрыть глаза и, не обращая внимания на публику, словно петух,

можете спеть свою арию хотя бы потому, что между вами — певцом и публикой — лежит барьер рампы. Вы играете свою, раз навсегда сделанную роль. Мы же — разрушаем эту рампу, мы должны запросто говорить с публикой, и беда, если публика не пожелает с нами разговаривать.

Если согласиться с тем, что подобное определение сущности конферанса справедливо, то, конечно, нетрудно будет найти и исторические истоки этого любопытного и наиболее трудного на эстраде жанра. Мы увидим, что и маски комедии dell'arte, их работа в спектакле — в сущности, тоже работа конферансье. Мы наглядно увидим, что интермедийность этого жанра — основной характер его сущности.

В свои спектакли, спектакли, которые в елизаветинские времена шли без декораций и без антрактов, Шекспир вводил эксцентрика Вильяма Кемпа, который во время пауз выходил, задирал публику, разговаривал с ней на самые животрепещущие темы дня — иначе говоря, делал то же, что делаем мы, когда конферируем в любом эстрадном представлении.

Если мы пойдем по такому пути исторического исследования, то неминуемо найдем родственников современных конферансье и в древней Московии. Еще в 30-е годы XVII столетия — по описанию Олеария — ходили петрушечники, в представлениях которых помимо кукол, действовавших на своеобразной сцене-ширме, был и их сопроводитель, пояснявший публике те или иные беды, приключившиеся с Петрушкой... До наших дней этот конферансье при Петрушке сохранился в виде шарманщика, беседующего одновременно и с публикой и с самим Петрушкой. Этот шарманщик в «Русских народных картинках» Ровинского носит название «понукало», то есть вступает с Петрушкой в разговоры от лица зрителей и от их же имени понукает его продолжать свое вранье без остановки.

Если идти еще дальше, то мы увидим, что и знаменитые русские раешники, люди, показывающие различные картинки в ящике, объясняющие их зрителям, являются тоже своеобразными родоначальниками жанра конферанса... Образец этого конферанса можно найти в исследовании Ровинского:

« — А вот, а вот, подходи народ, другой вид — город Палерма стоит! Барская фамилия по улицам чинно гуляет и нищих тальянских русскими деньгами щедро наделяет! А вот, извольте посмотреть — другой вид: Успенский собор в Москве стоит, своих нищих в шею бьют, ничего не дают...»

В конце происходят показки уже более скромного пошиба — о том, например, «как зять тещу завел в осиновую рощу»...

Если мы сравним все это с последним конферансом наших мастеров этого жанра: «А сейчас выступит и займет ваше внимание народный артист республики Василий Иванович Качалов — просим приветствовать!» — то увидим, что историческое их родство несомненно.

Несомненно, что и балаганные зазывалы, выступавшие на раусах, вступавшие в разговоры с публикой, огрызавшиеся на реплики этой публики, тоже относятся к объекту изучения истории конферанса. Сюда же относятся и поводыри медведей. Конферируя замысловатые кренделя, которые выделывал Мишка, они одновременно обращались к публике и с таким вопросом: «Ну что ж, господа почтенные, не видите, что ли, Михал Иваныч на чай просит... Дядя, раскошеливайся!..» И тут же были готовы всячески обидеть, оборвать на полуслове этого дядю, если он пробовал что-нибудь сказать в ответ...

Вот, товарищи, исторические факты, рисующие происхождение этого жанра, жанра человека, владеющего величайшим искусством — разговаривать не только перед зрителем, но и с самим зрителем...

2

Как уже говорилось, конферанс даже по своим историческим истокам крайне многообразен по форме. Оставаясь единым по сути своей, то есть будучи профессией «человека, умеющего разговаривать с публикой», у нас в России конферанс свое сценическое воплощение, в том виде, в каком существует на эстраде, нашел сравнительно недавно и едва ли не впервые введен был на сцене Никитою Федоровичем Балиевым.

Лучше всего о Балиеве сказано у К. С. Станиславского в его книге «Моя жизнь в искусстве». Несмотря на то, что я не могу представить себе актера, не читавшего книгу Станиславского, позволю себе освежить в вашей памяти то небольшое место, где Константин Сергеевич уделяет внимание конферансу. Сам Константин Сергеевич крайне высоко ставит этот жанр и сравнительно недавно говорил одному из наших конферансье: «Поражаюсь, поражаюсь смелости — выйти и говорить с публикой без суфлера... Невозможно, поразительно...»

А вот что он пишет о Балиеве. Беру главу, в которой описываются капустники Художественного театра:

«Его неистощимое веселье, находчивость, остроумие — и в самой сути, и в форме сценической подачи своих шуток, смелость, часто доходившая до дерзости, умение держать аудиторию в своих руках, чувство меры, уменье балансировать на границе дерзкого и веселого, оскорбительного и шутливого, умение вовремя остановиться и дать шутке совсем иное, добродушное направление — все это делало из него интересную артистическую фигуру нового у нас жанра».

Самую эту форму, родившуюся у Балиева на капустниках Художественного театра и в немалой мере определившую и дальнейшие пути развития у нас этого вида конферанса, Балиев не придумал сам. Он подсмотрел эту форму в многочисленных кабачках Монмартра, в каждом из которых работал такой же объединитель актеров со зрительным залом, или, вернее, по самим

условиям кабаре-кабачка — не столько актеров со зрительным залом, сколько публики между собой в общем веселье, являясь, так сказать, больше «томадой», душою общества, расшевеливающим собравшихся. Такого рода конферансье больше приближаются к появившемуся у нас типу затейников, которые, работая, конечно, на совершенно другой аудитории и повторяя свое знаменитое «два притопа, два прихлопа, вверх вниз, перевернись», по сути своей, конечно же, родственны этому типу конферансье.

Шутки Балиева носили в большинстве своем узкоместный характер — это шутки испытанного весельчака, который балагурил прежде всего среди своих, хорошо знакомых. Кто припомнит Балиева, тот скажет, что половина его заигрываний с публикой зиждилась на той злобе дня, которая узкому кругу посетителей кабаре «Летучая мышь» была хорошо известна, как, например, что вчера миллионер Хаджемов проиграл в преферанс столько-то тысяч миллионеру Хатисову. Это являлось «злобой дня», и на таких примерах строилось объединение публики.

Главное, что оставил после себя Балиев,— это создание собственной маски конферансье, маски, которая делала самое появление его на эстраде уже фактом единения и веселья зала. Поисками собственной маски, собственного образа — иные успешно, а иные безуспешно — главным образом и заняты конферансье нашего времени.

Идеальный же образ человека, разговаривающего с публикой, беседующего с ней на животрепещущие темы, пожалуй, ярче всего выявился, на мой взгляд, не в искусстве Балиева — первого сценического конферансье в нашей стране, а в искрометных выступлениях поэта Владимира Владимировича Маяковского перед многотысячной аудиторией со всех эстрад страны.

Вот, с моей точки зрения, тот основной принцип, постигнув который мастера, работающие в этом жанре, могли бы сделать конферанс важнейшим жанром на эстраде. Надо ли говорить, какой огромный талант для этого нужен и какую громадную культуру и эрудицию должен иметь человек, берущийся за эту труднейшую профессию.

3

Зародившись в давних театральных интермедиях на улицах и площадях, в представлениях бродячих кукольников, а позднее перекочевав в специфический вид зрелища — кабаре, театр миниатюр — жанр конферансье, в том виде, в каком мы знаем его ныне, обосновался на эстраде.

В старых эстрадных театрах, таких, как «Аквариум» и «Эрмитаж», конферансье как такового не было. Его заменял (и, по совести говоря, порою заменял неплохо) обыкновенный номер — не эстрадный номер, а простая цифра, которая вырисовывалась сбоку сцены в специальной рамке.

Впервые на эстраде, точнее — на концертной эстраде конфе-

рансье появился в виде докладчика. Чистого докладчика, который не думал ни острить, ни рассказывать анекдоты, а просто заменял этот самый пресловутый номер, практиковавшийся в эстрадных театрах. Первым таким докладчиком был, по моим сведениям, Николай Сергеевич Орешков, появившийся на концертной эстраде с китайским гонгом в руках и провозгласивший изумленной публике: сейчас выступает знаменитый певец такой-то, прошу приветствовать...

Природа появления такого докладчика была крайне проста. Входивший в моду Балиев, породивший уже ряд подражателей в многочисленных вновь открывшихся театрах миниатюр, начал получать приглашения на концерты, что ли, по-нашему. Не считая таковые выступления совместимыми с собственным достоинством, он стал посылать на эти концерты одного из своих помощников по административной части — Николая Сергеевича Орешкова, поневоле положившего начало установившейся позже традиции считать администраторов похожими на конферансье, а конферансье очень похожими на администраторов.

Полное торжество жанра докладчика-конферансье на эстраде началось, собственно, с момента Октябрьской революции. Если до этого конферансье считались украшением программы, а докладчики — суррогатом или, вернее, неумелыми конферансье, то с момента Октябрьской революции, особенно в первые ее годы, пояснители сделались необходимыми для каждой концертной и эстрадной программы.

В качестве зрителя пришли в театр представители победившего класса, люди, в массе своей ранее редко посещавшие театры, и потребность в пояснении, популяризации ряда номеров, исполнявшихся произведений сделалась насущной. Не секрет, что сравнительно еще недавно пение, к примеру, колоратурного сопрано вызывало хохот и недоумение неподготовленной аудитории. Появилась нужда в музыкальном пояснителе, и тогда на эстраду вышел профессор Чемоданов с лекцией о Бетховене или итальянской опере. Жанр конферансье-докладчика стал узаконенным.

Кроме того, сама форма эстрадных выступлений, рожденная революцией, необычайно расширившая их «географию», перебросившая эстрадников в клубы, на многочисленные случайные площадки, потребовала на каждый случай какого-то руководителя, своеобразного режиссера этих концертов, каковую роль, к сожалению, сплошь и рядом продолжают выполнять наши конферансье до сих пор.

Этим, собственно, можно было бы и закончить беглый исторический обзор, перейдя к поискам ответов на два важнейших пункта моего доклада:

1. Нужен ли эстраде конферансье?

2. Каким должен быть конферансье, его, так сказать, идеал и образец?



А. Г. Алексеев

Общий ответ на вопрос, каким должен быть конферансье на эстраде, по-моему, ясен. Он напоминает знаменитый гоголевский рецепт для Агафьи Тихоновны в «Женитьбе»: если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да прибавить дородности Ивана Павловича — жених получился бы хоть куда!..

Конечно, если бы появился на эстраде человек, который собственную маску, выработанную по принципу Балиева, маску, которая одним своим появлением имела бы возможность зажигать зал, смог бы соединить с актерски-ораторским талантом, темпераментом, с культурой, находчивостью, эрудицией, острым чувством современности и политической зоркостью Маяковского,— этот человек, вероятно, сразу бы отверг необходимость постановки вопроса о нужности или ненужности конферансье на эстраде.

Как всегда, жизнь, разумеется, далека от идеала. Идеалом конферансье не был Балиев. Идеалом не был и Маяковский (поскольку речь идет не только об образе разговаривающего с публикой, но и о ведении *программы*). Идеалом не был даже Алексей Григорьевич Алексеев, бесспорно лучший конферансье нашего времени. Но идеал, хотя бы и воображаемый, всегда выдвигает такие незыблемые требования, которые должны явиться заповедями для лица, желающего заниматься данной деятельностью. Эти требования, на мой взгляд, таковы:

а) Конферансье должен быть самым культурным человеком на эстраде. Если в любом другом жанре общую культуру может до известной степени возместить талант, то конферансье без культуры — ненужная фигура на эстраде.

б) Конферансье должен быть актером. Он должен суметь найти и достойно нести свою актерскую маску и мастерски исполнить песенку, рассказ, куплет. Актерски он должен стоять не ниже тех номеров программы, которые представляет публике. Даже культурный, остроумный человек, будь он актерски бездарен, мямля — фигура ненужная на эстраде!

в) Конферансье обязан быть грамотным и политически и всячески. Даже талантливый, даже остроумный, но политически безграмотный человек — ненужная фигура на эстраде. Я не согласен с тем взглядом, что смех нельзя подразделять на какие бы то ни было рубрики: смех есть смех и ничего больше, нет нашего и не нашего смеха — говорят при этом. При всей неуклюжести терминологии деления смеха на «наш» и «не наш» убежден, что смех должен и обязан быть *нашим*. И политически грамотный конферансье должен понимать разницу между смехом нашим и не нашим. Нейтрального смеха не существует на эстраде, даже у буржуазии. У нее смех всегда политически нацелен в нужном ей направлении.

г) Конферансье обязан быть автором своего репертуара. Если я еще готов допустить авторство для какого-то рассказа, для

какой-то промежуточной песенки или куплета, или, наконец, «хохмы» как таковой, то применение всех этих элементов на эстраде, ответы, самые конферансные разговоры — конферансье должен готовить самостоятельно, применяясь к любой злобе дня, будучи самым гибким и оперативным из мастеров злободневного репертуара на эстраде. Профессиональные авторы-юмористы должны отказаться от поставки готовых конферансов беспомощным халтурщикам, порою все еще вылезающим на эстраду и несущим несусветную дребедень, которая не имеет никакого отношения к программе, портит ее и мешает работать эстрадным артистам,— халтурщикам, компрометирующим эстрадное искусство.

Я перечислил всего четыре пункта, а их, конечно, значительно больше, но и этих требований, предъявляемых к конферансье, достаточно для любой квалификационной комиссии, чтобы точно определить пригодность для него того или иного гражданина, кинувшегося на эту на первый взгляд такую легкую профессию.

Я не только убежден в необходимости конферансье на эстраде, но и придаю колоссальное значение этому жанру для всей эстрады в целом. Конферанс — один из основных элементов эстрадного театра, в особенности передвижного. Умный, тактичный, талантливый конферансье сумеет оживить программу и помочь ей, точно так же, как любой бездарный болтун, человек, страдающий недержанием ненужных, истасканных слов, может скомпрометировать любую, даже замечательную программу.

4

Необычайно легкий заработок появился у людей, избравших себе эту счастливую профессию. Когда-то говорили, что для того, чтобы стать куплетистом, достаточно украсть репертуар у других, выучить его наизусть и... деньги сами собой потекут в карман такого человека. Но по сравнению с легкостью, с какой иные люди становятся конферансье, даже работа такого юмориста — это же каторжный труд, дорогие товарищи! Надо у кого-то украсть репертуар, надо выучить его наизусть и все же надо, наконец, как-то исполнить эти вещи, чтобы иметь хоть какой-то успех. Для этого тоже надо иметь хоть какую-нибудь способность. А какие же способности надо иметь, чтобы стать конферансье? Воровать почти ничего не надо, учить уж наверно ничего не надо и, самое главное, успеха иметь тоже не надо никакого. Чуточку наглости, чуточку смелости — и конферансье готов!

Меня меньше всего можно заподозрить в том, что я против высокой оплаты труда работников искусств. Тем более что превосходно знаю, что те большие деньги, которые платит им государство, отнюдь не являются временным попустительством со

стороны Советской власти. Если вы прочтете суждения Маркса об индивидуальном квалифицированном труде, то поймете, что высокие оклады, установленные для оплаты работы, которую не могут делать многие, а могут выполнять, по терминологии Маркса, только «единственности», вполне закономерны. Но какая же «единственность», какое основание для высокой оплаты у человека, имеющего в запасе лишь пару затрепанных «хохм» и получающего на основании этого больше, чем получает за свой нелегкий труд администратор, больше, чем любой драматический актер?

С подобной дискредитацией самого понятия «конферансье» необходимо решительно бороться. Наш зритель уже давно заявил, что с бо́льшим удовольствием прослушает плохого рассказчика, безголосую певицу или посмотрит хромоногого танцора, чем будет продолжать терпеть назойливого безграмотного остряка, вылезающего неизвестно зачем перед каждым номером программы.

К чему приводит инерция ремесленного конферанса, особенно наглядно для меня проявляется на примере моей двухэтажной фамилии. Когда-то Александр Александрович Грилль, в дни своей и моей молодости, придумал для объявления о моем выступлении фразу конферанса: «Три слова — Николай Смирнов-Сокольский». Эта фраза стала традиционной, и большинство конферансье стало повторять ее во всех программах, где я участвовал. Но на мое и на их горе — я старел, стал маститее, объявлять меня Николаем без отчества стало как-то неудобно, но большинство конферансье и до сегодняшнего дня объявляет меня так: «Три слова: Николай Павлович Смирнов-Сокольский», не замечая даже, что это не три, а все-таки, если быть точным, четыре слова.

5

Так как, по традиции, концерт можно построить и без юмориста и без певицы, но нельзя построить без конферансье, то, разумеется, этот жанр, будучи отстающим, тяжелым бременем ложится на все остальное, окрашивая общий тонус эстрадных программ в сравнительно безрадостный цвет. Попробуем, хотя бы вкратце, разобраться в причинах отставания жанра и подумать о путях и способах его лечения.

У нас имеется очень немного подлинных мастеров этого жанра, отвечающих если не всем, то хотя бы части выдвинутых требований.

Культурные люди вообще, а тут еще и остроумные, да еще авторы на эстраде, отнюдь не в избытке. Тем бережливее должны мы отнестись к мастерам искусства конферанса и тем беспощаднее устранять все то, что мешает их работе.

Первая причина отставания жанра лежит на самих мастерах этого искусства. На Гаркави, на Глинском, на Менделевиче,

на Поль-Бароне, на Амурском, так же как и на некоторых других немногих мастерах-конферансье.

Размеры моего доклада не позволяют подробно говорить об их достоинствах, а они бесспорны. У каждого из мастеров есть собственная манера исполнения, собственная маска, своя система работы.

У М. Гаркави и А. Глинского — опора на остроумную фразу, иногда на трюк; у А. Менделевича — обаятельно сделанная маска; у А. Грилля и у Л. Поль-Барона — умение заполнить паузу маленькими рассказами-репризами и т. д. и т. д.,— хочется думать, что недалеко время, когда все они дождутся своего дотошного исследователя и портретиста.

Моя задача — остановить внимание на некоторых недостатках, тесно связанных с общими бедами существующего положения в этом жанре в целом, и среди них прежде всего — смешивание своей профессии с чисто административными функциями распределения программы, перегруженность заботами о том, кто пойдет в концерте первым, а кто вторым, причем заботы эти вызваны не столько желанием придать программе художественный характер, сколько заботами, кого пустить первым: спешащего до полоумия на другой концерт Хенкина или спешащего, в свою очередь до полного безумия, Смирнова-Сокольского... О каких экспромтах, остроумных ответах или блестящих (по Маяковскому) обобщениях можно мечтать при таких условиях?

Предвижу возражения, что конферансье помимо своей прямой работы обязан одновременно заботиться и о порядке программы. От этого-де зависит и возможность самого правильного конферанса. Конферансье является, так сказать, и заведующим художественной частью программы.

А попробуйте хоть разок отказаться от какой бы то ни было сугубо административной работы по распределению времени между спешащими артистами и спросить хозяйственника, когда вас приглашают конферировать, а кто у него заведует сегодня административно-художественной частью концерта, и попытайтесь сказать, что для успеха и конферанса и концерта в целом вам нужно точно знать заранее минимум три номера, которые должны объявлять вы в программе. И попробуйте употребить на концерте весь ваш талант, ум и энергию не на улаживание конфликта между двумя певицами, а на то, как подготовить и лучше сказать острые и новые слова об этих артистках публике. Я очень высоко ценю ваше остроумие, вашу находчивость, я считаю вас подлинными мастерами конферанса, но в то, что вы в силах соединить хлопотливое улаживание конфликта В. Я. Хенкина с его собственным секундомером вместе с возможностью сказать в это же время что-нибудь новое, яркое,— не верю.

Я сам разговорник, двадцать лет занимаюсь этой работой и с полной ответственностью заявляю: это невозможно.

Должен при этом оговориться, что менее всех нас грешил подобной перегрузкой административной деятельностью А. Г. Алексеев. Я помню Алексея Григорьевича за кулисами. По мере возможности не занимаясь этим взваленным нами самими себе на плечи «заведованием художественной частью», этот человек за кулисами был страшен. Побелевший от ужаса, бегал он по коридору, что-то шепча про себя, что-то быстро записывая, находясь в трансе творчества. Возможно, что самая программа при нем проигрывала в своей цельности, но конферанс безусловно выигрывал.

Подумайте о конферансе, товарищи! Не уподобьтесь тем, кто целиком приносит себя в жертву программе, ставя себе в заслугу дикую вещь: при нем-де ни один номер опоздать на концерт не может. И действительно, один такой товарищ на моих глазах сумел довести программу отделения моего концерта в Смоленске до такой диспропорции, когда все четыре номера отделения шли ровно сорок минут, а отделение продолжалось час тридцать. Пятьдесят минут длился его конферанс. А ведь товарищ этот совсем не Маяковский, и потоки его остроумия, обрушенные на публику Смоленска, отнюдь не доставляли ей такого же настоящего наслаждения, какое доставлялось разговором на эстраде Маяковского.

Не уподобляясь подобному товарищу в многословии, вы вместе с тем не сокращайтесь из-за спешки до двух-трех пустяшных острот, при которых весь конферанс занимает всего несколько минуток и, конечно, не имеет какой-то самостоятельной ценности в программе. Сделайте ее такой вот самостоятельной ценностью, и тогда ни один бывший певец, ни один бывший администратор не рискнет заняться конферансом, и ни одному хозяйственнику не придет в голову, что это весьма легкая работа, которую может выполнить любой. Поменьше администрирования, поменьше заведования художественной частью и побольше внимания, энергии и сил своей основной профессии, профессии «человека, разговаривающего с публикой».

Несколько слов об администраторах. Разумеется, если сами конферансье как-то спутали свои непосредственные обязанности с административными функциями, то администраторы, в особенности эстрадники-администраторы, не преминули спутать свои функции с функциями конферансье. Они, не задумываясь, стали так называемыми ведущими и смело пустились в плавание по эстрадному морю. Полгоря, если они еще только являются простыми докладчиками. Что ж, у нас мало сейчас мастеров конферанса, и докладчик, который просто объявляет корректно, коротко следующий номер программы, сейчас тоже нужен эстраде. Этим несложным трудом может, конечно, заняться любой человек, умеющий произносить все буквы нашего алфавита и имеющий физиономию, не похожую на ту, за которую Павел Первый сослал в Сибирь одного солдата, написав в приказе: «сослать в

Сибирь за выражение лица, приводящее весь фронт в уныние». Этим делом может заняться и администратор, и бывший бас, и, повторяю, любой гражданин республики.

Беда лишь в том, что оплата такого докладчика по тарифным ставкам значительно ниже, естественно, оплаты конферансье. А потому все эти бывшие басы, дьяконы и администраторы наскоро выучивают пять-шесть украденных «хохм» и бесстрашно лезут в конферансье, окончательно дискредитируя этот жанр, жанр нужный, необходимый на эстраде.

В порядке информации сообщу о мере, которую проводят в Ленинграде в целях уничтожения такой паразитирующей прослойки, мешающей оздоровлению и росту жанра конферанса. Разговаривать там с публикой пока что разрешили трем — Н. С. Орешкову, К. Э. Гибшману, М. С. Добрынину. Всем остальным ведущим программы категорически запрещено прибавлять хоть бы одно слово к имени, отчеству и. фамилии выступающего артиста. То есть резко разграничили всю армию ведущих программу на мастеров-конферансье и на простых докладчиков.

В первую очередь от этой операции выиграл зритель, а следовательно, и эстрада в целом.

Эта хирургическая операция расчистила дорогу для подлинно творческих поисков и инициативы тех, кто действительно хочет и может овладеть высоким и необходимым искусством конферанса.

Наша общая задача — сделать все, чтобы на эстраде конферировали люди, твердо знающие, что «Николай Смирнов-Сокольский» — это три слова, «Николай Павлович Смирнов-Сокольский» — это четыре слова, а «конферансье» — это одно слово. Только одно, но такое, которое дает не только большие права, но и возлагает колоссальные обязанности и огромную ответственность.

1935

Михаил Гаркави

Вступительное слово к творческому вечеру

На мою долю выпала сегодня чрезвычайно сложная задача обрисовать творческий путь Михаила Наумовича Гаркави. Задача настолько серьезная, что, вопреки призыву к докладчикам — петь как птицы,— я решил заковать свои мысли в этот написанный трактат. Хотя и понимаю, что уподобляюсь тому редактору юмористического журнала, который, получив директиву свыше сделать свой журнал как можно веселее, собрал своих сотрудников и призывал их подойти к этому вопросу возможно серьезнее, памятуя, что если «пролетариат хочет смеяться — тут не до шуток».

Думаю, что сегодня не до шуток и самому Гаркави. Один из немногих московских конферансье, осознающих ответственность



М. Н. Гаркави

понятий «шутка», «юмор», «смех», он превосходно учитывает и понимает рост культуры советского зрителя. Времена, когда этого зрителя можно было рассмешить каким-нибудь глупейшим анекдотом о том, что «в вагоне третьего класса едет священник», эти времена — отлично знает он — давным-давно миновали.

На днях в зоологическом саду я был свидетелем такой сценки. Какой-то папаша водил свою пятилетнюю дочку по саду и, указывая ей на то или иное животное, присюсюкивая, говорил: «Смотри, Верочка,— вот это ляля, а вот это бяля».

Маленькая Верочка недоумевающе смотрела на своего большого папашу и укоризненно отвечала: «Какой же, папочка, это бяля, когда это слон».

Иные из московских конферансье, мастеров так называемого юмора, до сего времени напоминают этого папашу. Рассматривая нашего советского зрителя как пятилетнего ребенка, они попрежнему сюсюкают: «Вот это, зрители, ляля, а вот это — бяля», забывая, что советский зритель давным-давно вырос и в любую минуту может ответить: «Товарищ конферансье, какая же это бяля, когда это ваше собственное отсутствие культуры, отсутствие уважения к зрителю».

Мы живем с вами, товарищи, в такое время, когда рост культуры и образованности в стране столь стремителен, что привычка «жрецов искусства» считать лишь себя носителями культуры и просвещения и пытаться, так сказать, подымать зрителя до себя нуждается в пересмотре и требует прежде всего роста собст-

венной культуры и образованности. Весьма многим «жрецам искусства» надо сейчас думать о том, чтобы самим подняться до уровня сегодняшнего зрителя, чего уж там «подымать его до себя»!..

Благодаря росту культуры зрителя безвозвратно канули «золотые дни», когда для того, чтобы выступать на эстраде в качестве рассказчика, куплетиста или конферансье,— кроме хорошей памяти, смелости и безудержного нахальства — ровно ничего не требовалось.

Сейчас наоборот — для всех этих жанров, а в особенности для конферанса, требуется чрезвычайно много.

Старейший мастер этого жанра Алексей Григорьевич Алексеев со свойственным ему остроумием высказался как-то на этот счет примерно так: «Для того чтобы стать конферансье — вы понимаете сами,— человек прежде всего должен быть остроумным. Для того чтобы быть остроумным — человек, следовательно, должен быть и образованным, начитанным, культурным. Он должен обладать большой эрудицией, так как обязан уметь ответить на любой вопрос, заданный из публики. А так как этот вопрос может быть задан в наше время не только на русском, но и на любом иностранном языке — конферансье обязан, следовательно, изучить и несколько иностранных языков. Теперь спрашивается, если бы артист обладал всеми этими достоинствами, то есть действительно был бы умным, образованным, начитанным, знающим иностранные языки,— зачем же он пошел бы в конферансье?..»

В шутку или всерьез, но артист Михаил Гаркави мог бы задать себе подобный вопрос, так как все данные культурного, начитанного, образованного человека у него налицо.

Гаркави рассказывал о своем университетском выпуске дней империалистической войны и о традиции своих сокурсников ежегодно встречаться в так называемый «Татьянин день» и обмениваться жизненным опытом. Среди бывших студентов этого выпуска он насчитал шестнадцать профессоров различных отраслей науки и... одного конферансье. Того самого Михаила Гаркави, который по праву считается сегодня одним из ведущих артистов разговорного жанра, одним из первых конферансье эстрады Советского Союза.

Когда конферансье появляются на эстраде — советский зритель с первых же слов должен понимать, что перед ним не жалкий гаер и шут, затвердивший два десятка затасканных чужих анекдотов и рассказывающий их потому, что в Уголовном кодексе нет статьи, карающей за оскорбление общественного вкуса, а человек, равный ему по культуре, по образованию, по пониманию сегодняшнего политического момента. Именно отсюда возникает то необходимое общение зрительного зала с эстрадой и протягивается невидимая нить от зала к конферансье и от конферансье к зрителю, которая фактически определяет сущность

этой любопытнейшей и чрезвычайно трудной отрасли эстрадного искусства.

Задача конферанса, как я понимаю и так, как это понимают Михаил Гаркави и немногие оставшиеся старые конферансье, такие, как, скажем, Алексей Григорьевич Алексеев или Абрам Александрович Менделевич,— эта задача заключается в том, что конферансье целиком и полностью состоит на службе у той программы, которую он показывает зрителю. Все его способности, все его умение острить и разговаривать должны быть направлены на создание соответствующего настроения в зрительном зале, помогающего восприятию именно данной программы, данного номера, артиста, который сейчас появится перед зрителем.

Он должен уметь объединить самые разнородные элементы этой программы, превратить ее в нечто целое, в связанное между собой эстрадное представление. Затушевать слабые места в программе, выделить сильные, приспособить весь арсенал своих острот в помощь данному номеру, данной программе. Сострить вообще — более или менее возможно, но сострить по поводу — всегда трудно. К тому же конферансье — «злобист». Он не может забыть о сегодняшней «злобе дня», должен суметь откликнуться на любое политическое событие. Откликнуться тактично, умело, остроумно, ни на мгновение не забывая, что и эта его обязанность должна быть подчинена основной его роли — подачи и объединения показываемой программы. Это настоящая «игра ума», к которой нужно иметь прирожденную склонность, особую специфическую способность.

Конферансье — хозяин на эстраде. Зритель должен чувствовать себя как бы в гостях у своего хорошего, умного знакомого, который не даст ему скучать, не позволит его обидеть, но вместе с тем не даст в обиду и себя, не даст в обиду и те номера программы, которые он радушно подает сегодня в качестве угощения.

Зритель приходит в хорошее настроение, когда видит на эстраде Гаркави — этого толстого, веселого и явно неглупого человека. Хозяин эстрады. При нем неизменно создается необходимое настроение в зрительном зале, то настроение, ради которого только и можно оправдать существование самого этого жанра конферанса.

Я вовсе не хочу сказать, что у Гаркави нет недостатков. Мое слово о нем — отнюдь не надгробная речь. Недостатки у него, разумеется, есть. Мне, скажем, не нравятся его опыты с пением. Думается, что часть своей работы он должен сделать более острой, более пародийной. Но если учесть трудности жанра, который избрал Гаркави для себя, и многочисленные требования, которые предъявляет к конферансу сегодняшний зритель,— следует сознаться, что недостатков этих могло быть значительно больше.

Хорошо уже то, что Гаркави является хранителем традиций чистого конферанса, конферанса типа «игры ума», то есть труд-



Л. Б. Миров и Е. П. Дарский

нейшей формы этого искусства, не сбиваясь на менее ответственную дорогу — конферанса интермедийного порядка.

Об интермедии, если позволите, я тоже скажу несколько слов. Интермедия, то есть «междудействие», в театре вообще существует очень давно. Я не собираюсь делать исторические экскурсы, скажу только, что у нас на эстраде интермедию в качестве конферанса впервые широко применили весьма талантливые артисты Лев Миров и безвременно умерший Ефим Дарский, которого заменил потом Михаил Новицкий. Они имеют громадный успех, их полюбили зрители, и для них не страшно, если указать на ту сторону их работы, которая мне кажется недостаточно последовательной.

В чем сущность их весьма интересной работы? Два артиста перед началом представления, а затем и во время его разыгрывают перед публикой ряд заранее написанных, заранее отрепетированных маленьких сценок. Сценки эти очень веселые, очень остроумные, но они, к сожалению, ничего общего не имеют, да и не могут иметь, с выступлениями других артистов, с теми эстрадными номерами, перед которыми они разыгрываются.

Происходит разрыв. Интермедии существуют сами по себе, а эстрадная программа сама по себе. Фактически она остается лишенной конферанса. Но если талантливые Миров и Новицкий понимают этот недостаток и умеют в какой-то мере выходить из положения, иногда чрезвычайно тонко дозируя количество своих интермедий, то есть артисты, работающие в такой же интермедийной манере, при которой сама эстрадная программа перестает существовать вообще.

У такого артиста тоже заранее заготовлен целый ряд маленьких рассказов, сценок, интермедий. И вот он, скажем, перед выступлением Ивана Семеновича Козловского рассказывает длинный, иногда даже не очень веселый рассказ на такую примерно тему, как он ехал в трамвае, а его затолкали. Закончив эту историю, он, как бы между прочим, объявляет: «А сейчас выступит Иван Семенович Козловский».

Но Ивану Семеновичу Козловскому это абсолютно неинтересно. Он ничего не имеет против конферанса, он за конферанс, но лишь за такой конферанс, который ему помогает, который создает соответствующее настроение именно для его выступления. Ему нет дела, что этот конферанс публике понравился. Ему-то он несомненно мешает. И Иван Семенович начинает нервничать: «Я же не дрессированная лошадь, которой безразлично, что перед ее появлением происходит! Мне или давайте конферанс, мне помогающий, или вернемся к тому, с чего вы, товарищи конферансье, начали, то есть к номеру».

А вы знаете, что такое номер? Имеется в виду, что первым русским конферансье был самый обыкновенный номер — номер, написанный крупными арабскими цифрами на картоне. Во всех дореволюционных эстрадных театрах вот здесь, сбоку, была та-

кая деревянная рамка, в которую эти номера вставлялись перед выступлением артистов. У зрителей была программа. Все выступающие артисты были пронумерованы. И вот в эту рамку из-за кулис вставлялся, скажем, номер четыре. Зрители смотрели в программу. А там было напечатано: номер четыре — Смирнов-Сокольский. Все ясно, все просто, недорого и портативно. И главное — никаких дискуссий, никаких споров.

Но коль скоро мы, в связи с общим прогрессом, решили заменить этот мертвый номер живым разговаривающим человеком, то, разумеется, мы сделали это с желанием улучшить, а не ухудшить основные незыблемые функции немого картонного указателя.

Родился первый живой конферанс в России, как известно, в Московском Художественном театре. На первом платном капустнике этого театра, в феврале 1910 года, капустнике, который стал затем отправной точкой для организации у нас первого русского театра-кабаре «Летучая мышь», и появился первый русский живой конферансье, артист Художественного театра — Никита Федорович Балиев.

Этот зародившийся в стенах Художественного театра новый жанр — жанр конферанса — «ушиб», что называется, воображение молодого в то время артиста Михаила Гаркави.

В 1916 году Михаил Гаркави был принят сотрудником в Московский Художественный театр. Годы 1916-й, 17-й и 18-й — годы его скромной работы в этом замечательном театре, в этой школе сценической правды и вкуса...

Маленькие роли, которые играл тогда Гаркави, никак не покорили сердце молодого артиста. Его воображение увлекал успех Балиева, и он бросает театр и уходит на эстраду. Эстрада, как и всякое иное искусство, может также захватить человека и заставить полюбить себя беззаветно и преданно.

Жанр шутки, в котором работает Гаркави,— жанр необычайно трудный. Балиеву и его «Летучей мыши» было много легче. Он работал перед однородной, главным образом буржуазной аудиторией; и с ней же он быстро откочевал за границу, потому что был беспомощен в тех редких случаях, когда судьба заставляла его выступать в каком-нибудь саду так называемого «Попечительства народной трезвости».

Советский эстрадник с первых дней своей работы был поставлен лицом к лицу с массовой аудиторией, крайне разнородной и по культуре и по восприятию. Человек, профессионально занимающийся шуткой и юмором, понимает, как трудно найти единую общую платформу для смеха, найти остроту, на которую одинаково бы улыбнулись и профессор математики и молодой парень, только что познакомившийся с задачником Евтушевского.

Надо понимать, что в зрительном зале сидят люди, у кого завтра, может быть, свадьба, и они с охотою идут на любую остроту, даже порой немудреную. Но нельзя не понимать, что в

этом же зале непременно окажутся и те, кто еще недавно пережил чьи-либо похороны, и, поверьте, этим людям любая шутка покажется неуместной, любая, даже самая гениальная острота для них будет глупой и несмешной.

У человека, профессионально занимающегося юмором с эстрады, все надежды только на то, что в жизни у наших зрителей свадьбы бывают чаще, чем похороны.

Когда я, например, встречаю человека, который сообщает мне, что был вчера на концерте, видел Гаркави и тот ему понравился («Так, знаете ли, конферировал весело, остроумно, так замечательно!..»), я всегда осторожно спрашиваю: «Так, так... Ну а как вы, в общем, поживаете?» Почти безошибочно этот товарищ отвечает: «Да прекрасно, знаете ли... Тут в Воронеж командировка, съездил удачно... На службе прибавку выдали, дочка за интенданта замуж выходит — одним словом, во!!!»

И наоборот. Если я встречаю человека, который мне начинает жаловаться, что вчера он был на концерте, видел Гаркави и «это, знаете ли, так все плоско, так неостроумно, так несмешно», я уже наперед знаю, что на мой вопрос «ну а как вообще-то поживаете, товарищ?» он непременно ответит: «Да какая там, к черту, жизнь? Вчера в трамвае бумажник вытащили, жена новую шубу шить затеяла, пошел получать зарплату — одни вычеты...»

И я знаю, что в обоих случаях артист ни при чем. Весь вопрос в трудности жанра. Счастье его, счастье других товарищей, работающих в том же жанре, в том числе и мое личное, что мы живем и трудимся в стране, где люди с хорошим, радостным, светлым настроением составляют подавляющее большинство.

Эта бодрость нашего зрителя, уверенность его в завтрашнем дне, в могуществе нашей Родины не оставляли наших людей и тогда, когда волею обстоятельств они надели серые шинели и пошли на фронт защищать свою Родину. К чести всей нашей советской эстрады — лучшие ее представители первыми из первых кинулись обслуживать нашу родную армию своим скромным искусством. Сто тысяч концертов дали эстрадники на фронте, забираясь порой в такие места, в которых, казалось, не только концерты, но и сама беседа человеческая была невозможна.

Надо ли говорить, что Михаил Гаркави был в числе первых артистов, выехавших на фронт, и последних, с него вернувшихся. Вместе с Советской Армией прошел он фронтовые пути от Львова до Сталинграда и от Сталинграда до Берлина, дав бесчисленное количество концертов на круг не менее трех-четырех ежедневно.

Именно там он окончательно понял, что значит шутить перед людьми, в сердце которых живет бодрость. И если он своим скромным искусством не давал хотя бы остывать этой бодрости, поддерживал ее так, как может ее поддержать только вовремя сказанная шутка, острое словцо и юмор,— значит, он делал несомненно нужное, полезное дело.



Коллективный конферанс на открытии Московского театра эстрады

Знали и любили Гаркави на фронте совершенно потрясающе. Я сам был свидетелем, как один генерал, подписав пропуска всем артистам бригады, ему лично никакого пропуска не дал, а сказал смеясь: «Этого толстого черта у нас везде и так пропускают».

И действительно — стоило только Гаркави показаться на любой заставе, как солдаты не смотрели ни на какие пропуска и уже орали на шофера: «Давай, давай, это Гаркавий — с артистами! — знаем!»

С моей стороны было бы бестактно говорить о каком бы то ни было бесстрашии артистов. Перед нашими глазами было столько примеров настоящего, беззаветного и подлинного героизма воинов Советской Армии. Но в рамках артистической фронтовой работы поведение эстрадников вызывало порой подлинное удивление у окружающих воинов.

Командир партизанского отряда «Во славу Родины» рассказывал, что он вообще удивился только один раз в жизни. Это когда в его отряд, находящийся в тесном кольце окружения, в кольце, из которого отряд уже много дней и ночей пробивал себе выход из окружения,— с Большой земли прилетел очередной самолет с боеприпасами.

— Я разинул рот, когда увидел, что из аэроплана,— рассказывал командир отряда,— как ни в чем не бывало вылез

толстый, ухмыляющийся человек и начал вдруг докладывать мне, что он, изволите ли видеть, артист Гаркави, который прилетел дать несколько концертов в частях, находящихся в моем распоряжении. Если бы епископ Кентерберийский прилетел в это время узнать, как мое здоровье, я бы удивился меньше, чем увидев у себя этого фантастического концертанта,— признавался командир.— Какие уж он там давал концерты и как его сумели отправить обратно, я не помню. Только из отзывов бойцов я знаю, что если у этого толстого человека есть какие-нибудь на душе грехи — их стоит отпустить за эту честную работу актерскую...

На груди у артиста эстрады Гаркави — весьма редкая для работников искусства награда — боевой орден Отечественной войны первой степени. Давайте же сейчас посмотрим творческий вечер этого эстрадного артиста, не забывая слов командира партизанского отряда «Во славу Родины»: «Если у этого толстого человека есть какие-нибудь грехи, их стоит отпустить за его честную актерскую работу...»

1957, апрель

Тридцать лет на эстраде

Из «Словаря русского языка», составленного С. И. Ожеговым, каждый желающий может узнать, что смех — это «выражение полноты удовольствия, радости, веселья или иных чувств отрывистыми характерными звуками, сопровождающимися короткими и сильными выдыхательными движениями».

Объяснение, как видите, очень простое, понятное. Не сказано только, что умение вызывать у человека эти «короткие и сильные выдыхательные движения» само по себе дело чрезвычайно тонкое, трудное, удающееся весьма и весьма немногим.

Советская театральная общественность отмечает 50-летний юбилей одного из талантливых эстрадных артистов — Льва Борисовича Мирова. Тридцать лет своей жизни Лев Борисович отдал на то, чтобы ежевечерне в переполненных концертных залах страны вызывать у советских людей вот это самое указанное в словаре «выражение полноты удовольствия».

Сведения словаря, к сожалению, лаконичны. В них не указано, например, сколько выдумки, труда и таланта надо положить артисту, прежде чем советский зритель, самый взыскательный зритель в мире, вдруг душевно, весело и хорошо рассмеется. Ах, как много, как очень много надо предварительно сделать для этого!

Зато потом благодарность зрителя безгранична. Мастер смеха Миров не может пожаловаться: его замечательное искусство любят и высоко ценят в Советской стране.

Со сцен и эстрад крупнейших городов нашей необъятной Родины, в рабочих клубах, дворцах культуры, во время войны на

фронте, с экрана телевизоров (а скоро и с экрана кино!), по радио, с граммофонных пластинок звучат веселые, острые шутки Л. Мирова и его партнера М. Новицкого. Самый жанр так называемого парного конферанса, маленьких сатирических интермедий вдвоем, создан артистом Мировым и получил широчайшее распространение не только на профессиональной эстраде, но и в рабочей самодеятельности. Заказы авторам на репертуар «вроде как у Мирова» превышают все остальные заказы.

Секрет такого успеха, мне кажется, в обаянии и своеобразии художественного образа, созданного Мировым. Миров на эстраде — это простой, хороший советский человек. Человек, который все понимает, всему знает настоящую цену и горячо любит таких же, как он, советских людей. В прищуренном его лукавом глазе зритель чувствует, что человек этот всегда на его стороне, на стороне его чаяний, нужд. Это неважно, что потом этот человек в интермедиях появляется то жуликом, то глуповатым обывателем, то пройдохой, то подхалимом. Зритель понимает, что Миров, изображая такого сорта людей, искусно приглашает всех принять участие в их осмеянии. В этом направлении работа Мирова порой ювелирна и поднимается до вершин настоящей сатиры.

Механизм мировского юмора лежит в традициях народного Петрушки, в традиции русских народных сказок, в которых, как известно, Иванушка-дурачок на деле умнее всех «умных».

Незаурядный комедийный актер Миров на эстраде лепит образы изображаемых им персонажей лаконично, простыми, реалистическими штрихами, не впадая в грубую шаржировку. От этого и типы, создаваемые им, глубоко правдивы, легко узнаваемы, жизненны. Главное же — все они очень смешны, хотя смех и не единственная краска в палитре мастера.

Однако именно эта краска дает право Мирову в ответ на упреки, что он «не создает положительных образов», вспомнить слова великого Гоголя, сказанные после «Ревизора» в знаменитом «Театральном разъезде»: «Мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. Да, было одно честное, благородное лицо, действовавшее в ней во все продолжение ее. Это честное, благородное лицо был — смех».

Заставить людей смеяться — искусство благородное, нужное, помогающее и отдыху и работе.

1954, декабрь

САТИРА НА ЭСТРАДЕ

«Первым, самым значительным элементом цирка,— говорил А. В. Луначарский,— является демонстрация физической силы и ловкости, физической красоты человеческого организма». Вторым элементом цирка Луначарский считал публицистически заостренную клоунаду, «с перцем поднесенную революционную са-

тиру». Третьим элементом цирка Луначарский считал дрессировку животных и, наконец, четвертым, последним элементом — пантомиму.

Эти слова Луначарского, по существу, являются точным теоретическим обоснованием для построения циркового зрелища. Оно складывается из этих четырех элементов, подаваемых зрителю в правильной пропорции, дозировке. Гиперболизация какого-либо одного из этих элементов в представлении лишает цирк его многообразия, его сущности. Разумеется, столь же вредит цирковому представлению явная бедность или отсутствие того или иного элемента.

К величайшему сожалению, у советского эстрадного искусства, которое наряду с цирком и кино является искусством наиболее массовым, доходчивым и любимым народом, нет подобных же точных теоретических обоснований.

Об эстрадном искусстве до смешного мало написано. За сорок лет советской жизни я помню две-три случайные брошюры, книжку Л. Утесова, вышедшую недавно книжку И. Набатова (обе мемуарного характера) и, наконец, сейчас только еще готовящуюся к печати книгу Е. Кузнецова «Очерки по истории эстрады». Последняя работа мне кажется весьма нужной, так как впервые автор пытается рассказать артистам эстрады об истоках их жанров, истории их происхождения и развития. Не зная этого, многие из артистов эстрады чувствуют себя «Иванами, не помнящими родства», порой считают себя изобретателями давно, в сущности, изобретенного, мало знают о первом эстрадном рассказчике И. Горбунове и о других зачинателях хотя бы так называемого разговорного жанра на эстраде.

Кстати, если попробовать по примеру А. В. Луначарского как-то расчленить эстрадное искусство на его основные элементы, то станет ясно, что острое, сатирическое, политически злободневное и агитационное слово — первый и главнейший элемент советской эстрады. В этом ее и основное отличие от цирка.

Разумеется, и самый жанр «слова» имеет свои теоретические подразделения. Слово может быть сказано и может быть спето. Спетое слово может быть злободневным куплетом, жанровой песенкой, народной песней.

И если вооружиться хотя бы подобием теоретических установок, то в любом эстрадном концерте можно легко увидеть либо явное отставание, либо ненужную гиперболизацию того или иного «подразделения» спетого слова, гиперболизацию за счет других, чаще всего более нужных элементов.

В частности, мне думается, что сейчас допускается гиперболизация особого подразделения «спетого слова». Это касается небезызвестных «Муча», «Амадо мио», «Мишка-Мишка» и т. д. Это не равноценные песни, я знаю. Но я вовсе и не против них вообще. Я против того одностороннего флюса, в который раздулось их количество на эстраде.

Такие же «флюсы» можно наблюдать и в жанре «сказанного слова» с эстрады. В основном оно делится на политически злободневное, сегодняшнее, сатирическое слово, мастера которого исполняют специально написанный репертуар, и на слово, бытующее на эстраде с эпитетом «художественное», в задачи мастеров которого входит пропаганда произведений советских писателей и классиков, русских и иностранных. Здесь также наблюдаются свои «флюсы». Так, у художественных чтецов явный «флюс» в сторону классики.

Сегодняшний день в репертуаре мастеров художественного чтения не может быть на втором месте. Я помню исключительное воздействие политических композиций Владимира Яхонтова, я помню искреннюю взволнованность слушателей «Турксиба», композиции, сделанной Сергеем Балашовым.

Отсутствие теории в эстрадном искусстве особенно сказывается в сатирическом и политически злободневном его жанрах. В вопросах: что такое советская сатира, какой она должна быть, каковы ее пути — царит полная разноголосица, к сожалению, не только на эстраде. Не удивительно, что сатирическая эстрада сегодня либо напрочь замолчала, либо ушла в «чистый юмор».

В качестве члена жюри художественного конкурса Всесоюзного фестиваля молодежи я просмотрел немало замечательных эстрадных и цирковых номеров всех жанров. Среди молодых представителей самодеятельности на втором туре конкурса был всего один «разговорный» номер, а среди профессионалов только два.

Эти три номера были как-то отмечены жюри, но скорее за их уникальность, чем за подлинные достоинства. В репертуаре их был «юмор», перед которым журнал «Будильник» 80-х годов казался острым, как бритва.

Здесь немалая вина ложится на руководителей эстрады на местах. По-видимому, отсутствие каких-либо ясных установок в жанрах юмора и сатиры привело их к мысли «как бы чего не вышло», и они предпочли вовсе не посылать артистов такого жанра на конкурс.

Как же лучше строить свои сатирические выступления? — вот вопрос, который и сегодня волнует эстрадного сатирика.

Скажу, как я сам себе всегда отвечал на этот вопрос. Во-первых, я никогда не ограничивался только голым указанием на те или иные недостатки. В меру отпущенных мне способностей я тут же пытался высказать свое собственное к ним отношение. Не скупился на слова осуждения и на слова о необходимости исправления этих недостатков.

Всякий недостаток, всякое еще не изжитое уродство быта вызывают у советского человека гнев и боль. Этот гнев и эта боль не должны только подразумеваться в сатирическом произведении. Читателю-слушателю должно быть абсолютно ясно личное отношение автора к этим недостаткам.

Не так давно я слышал нечто вроде фельетона у одного эстрадного сатирика. Я говорю «нечто вроде фельетона», потому что в нем не было ни конца, ни начала, ни стержня, ни выводов. Это был своего рода «прейскурант», набор, перечисление некоторых «мелочей»: недостатков качества нашей продукции, торговли, быта. Все это были действительно мелочи, которые подавались с весьма бодрым и веселым видом. Но никакого собственного вывода из этого веселого перечисления ни автор, ни артист не сделали, надеясь, по-видимому, что вывод сделают сами слушатели.

Это же совершенно порочно. Два разных вывода может сделать слушатель: «У нас плохо только это» и «У нас плохо даже это». Подобное произведение, бесстрастно прочитанное сатириком, превращается в простое зубоскальство, в своего рода любование недостатками. Это ничего общего не имеет с партийными принципами критики и самокритики, с благородной задачей сатирика не только находить, указывать, но и помогать исправлению недостатков.

Вторым необходимым методологическим условием работы советского сатирика, мне кажется, является обязательная обрисовка фона, на котором сатирик замечает тот или иной факт.

За сорок лет я прочитал советским людям немало собственных сатирических фельетонов. Плохи они были или хороши — не мне судить, но в некоторых из них были иногда и довольно жесткие слова о недостатках, отнюдь не порядка «мелочей».

Несведущие люди порой мне даже задавали вопрос: «Как это вам разрешают?» А секрет был довольно прост: говоря о плохом, я никогда не забывал говорить о хорошем. Хорошее у меня не подразумевалось, как нечто общеизвестное. О нем рассказывалось. Несколько чертополохов, вставленных в букет роз, вызывают досаду и желание выбросить этот чертополох вон из букета.

Букет из одного чертополоха подобных эмоций не вызывает. Он вообще не букет.

Я год пропутешествовал по нашей стране с гастролями. Люди, живущие безвыездно в Москве, имеют относительное понятие о гигантской картине построенного и продолжающего строиться. Не только новые города, но и новые края и области выросли на пустынных прежде местах.

Когда едешь несколько часов на машине, скажем, от Днепропетровска до Днепродзержинска и все это время слева и справа видишь заводы, кажущиеся одним гигантским заводом, начинаешь понимать, что́ сделано за сорок лет. Говорят, что Криворожье названо так потому, что когда-то на этом месте стояла корчма, содержателем которой был некто Рог, кривой на один глаз. В корчму заезжали чумаки передохнуть, выпить «горилки». Так вот, когда на месте этой корчмы видишь не город, а цепь городов, благоустроенных и прекрасных, видишь новый край, рав-

ный по размеру иному европейскому государству, понимаешь, что сделали советские люди.

В Запорожье, на месте жалкого ранее городишки, строится и наполовину уже выстроен проспект из домов-гигантов. Длина этого проспекта будет двадцать шесть километров! Такие же волнующие каждое советское сердце картины я видел в Кемеровской области, на Урале, в Нижнем Тагиле — во многих, многих местах необъятной страны.

Значит ли это, что глаз сатирика не увидел там недостатков, уродливых чертополохов, торчащих в этом прекрасном букете? Да, разумеется, увидел, и я собираюсь говорить о них со всей злостью. Но я постараюсь (как умею, конечно!) не только выявить свое отношение к этому чертополоху, но и нарисовать тот букет, в котором я его увидел. И тогда мой фельетон выйдет (плохим или хорошим — другой вопрос!) политически и методологически построенным верно. Так мне кажется.

Артисты эстрады активно готовятся к замечательной дате 40-летия Великой Октябрьской социалистической революции. Готовятся сейчас и эстрадные сатирики. Без злободневных куплетов, сатирических фельетонов, сценок и конферанса нет эстрады. Сейчас самое время теоретикам искусства выступить на страницах нашей печати со статьями о путях советской сатиры. Издательству «Искусство» следует изменить слишком уже «академический» темп выпуска в свет нужнейших теоретических пособий по вопросам эстрады и ее сатирического жанра. Судьба замечательного искусства «сказанного слова», да и «спетого» тоже, на советской эстраде внушает самое серьезное беспокойство.

1957, июль

СЛОВО В ЦИРКЕ

Давайте уговоримся: все, что я попытаюсь высказать в этой статье, носит явно дискуссионный характер. Я не смею себя считать специалистом сложного и прекрасного циркового искусства и поэтому беру на себя только задачу постановки вопроса. Ответа же на вопрос я буду ждать, так же как и другие читатели, от товарищей, разбирающихся в так называемой специфике цирка.

Впрочем, чтобы не отпугивать людей, не знающих этой пресловутой специфики, напомню, что характер всякой дискуссии позволяет высказать свое мнение и неспециалистам. Более того, в спорных вопросах иногда мнение неспециалистов может оказаться даже более свежим.

Давайте поговорим и поспорим о слове в цирке. Нужно ли оно? Каким оно должно быть? Кто должен его произносить с цирковой арены? Все эти вопросы кажутся мне чрезвычайно важными, хотя, может быть, и не новыми.

Бесспорно, что советское цирковое искусство занимает едва ли не первое место в мире. Это выяснилось и из поездок наших

цирковых артистов за границу и из приезда зарубежных гостей к нам.

Советский цирк нашел новые решения почти всех цирковых жанров и даже создал новые жанры, нашел новый стиль построения цирковых программ, новый, особый стиль работы артистов на арене. В каждом советском цирковом номере помимо высокой техники сегодня участвуют мысль и вкус. Даже в таком трудном жанре, как клоунада, у советского цирка немало достижений. Народ в нашем цирке смеется весело и беззаботно.

Но вот тут и возникает первый из вопросов, который мне хотелось бы поставить: а не слишком ли порой беззаботен этот смех? Не является ли он иногда смехом ради смеха, который, как и всякое «искусство ради искусства», перестает отвечать требованиям нашего политического сегодня?

Оговорюсь: я старый работник так называемого разговорного жанра эстрады. Мне знакомы все положения о «смехе утробном», «смехе положительном» и «смехе отрицательном». Я знаю, что излишнее теоретизирование по поводу смеха иногда вовсе уничтожает смех.

Заставить народ смеяться — самое трудное искусство, и к нему нельзя подходить с грубо прямолинейными установками. Мне это известно. Однако бесспорно, что смех может быть умным и глупым, и эту основную теоретическую установку ни в коем случае нельзя отменить. Нельзя отменить, даже если она наносит иногда ущерб смеху. Именно умом и направленностью должно отличаться смешное в советском цирке от смешного в цирке старом, дореволюционном.

Но как раз в дореволюционном цирке были мастера, которые знали цену умному смеху и делали его программой своей деятельности. Здесь на первое место надо поставить братьев Анатолия и Владимира Дуровых, этих непревзойденных русских клоунов-дрессировщиков. Цирковая арена всего мира не знает артистов, равных им по таланту и остроумию.

Более остроумным был Анатолий. Его дрессированные животные служили ему только своеобразным «инструментом» для сатиры, фоном, на котором он строил свои порой чрезвычайно смелые и острые выступления. Было совершенно не важно, что делают у Анатолия Дурова животные,— важно было, что скажет по поводу этих животных Анатолий Дуров. И Анатолий Дуров говорил метко, зло, остроумно. Он был настоящим «шутом его величества народа» и именно в этом видел свое призвание. Сатирические шутки его стали анекдотическими и могут быть частично списаны со счета народного творчества и записаны народом же на счет своего любимого клоуна-сатирика.

Брат его Владимир Дуров был менее способен к сатире, к разговору с арены. Почувствовав это, он все свое внимание обратил на дрессировку животных. Но и он понимал, что сатира — главное, чего ждет народ от его выступлений. Уступая Анатолию

в остроумии, но превосходя его в дрессировке, Владимир Дуров занял почетное место в истории русского цирка. Его знаменитая «Железная дорога» не только радовала детей («Ах, паровозик! Ах, зверушки-пассажиры!»). Это было сатирическое представление. В нем бичевалось взяточничество, процветавшее на дореволюционных железных дорогах, казнокрадство и беспечность начальства по отношению к пассажирам, беспечность, часто кончавшаяся трагическими железнодорожными катастрофами.

После революции сатирические традиции братьев Дуровых продолжали популярнейшие в то время клоуны Виталий Лазаренко, С. С. и Д. С. Альперовы, музыкальные клоуны Бим-Бом (И. С. Радунский с партнерами), братья Леон и Константин Танти и другие. Успешно ставились сатирические пантомимы (с текстом!), написанные для цирка Владимиром Маяковским и другими писателями. В годы Великой Отечественной войны до подлинной сатиричности поднимался в своих выступлениях Карандаш. Тогда же иллюзионист Кио стал вводить элементы сатиры в свои представления.

Я бы очень хотел ошибиться, но, к сожалению, как мне кажется, в этой своей части советский цирк не идет вперед. Цирк почти молчит. Молчат дрессировщики, ушли в «чистый юмор» многие клоуны, малосатиричны пантомимы.

Не хочу сказать, что программы цирка не актуальны, не отвечают и не служат задачам сегодняшнего дня. Они актуальны, и отвечают, и служат. Но служат они нередко молча, а актуальны в большинстве случаев только внутренним своим содержанием, актуальны лишь выводом, который может сделать сам зритель, а отнюдь не словами, которые он услышал. Скажем, программа «Юность празднует». Смотришь — все правильно. Юность актуальна? Актуальна. Празднует? Празднует, и празднует весело, задорно, мастерски. Однако почему же она празднует молча? Одних торжественных прологов перед представлениями (некоторые из этих прологов были весьма удачными), мне все же кажется, недостаточно. Такие прологи могут направить мысль зрителя на ту или иную тему, но никак не «озвучить» программу, не заменить живого слова о сегодняшнем дне, которое зритель желает услышать.

Я знаю также, что цирк не всегда молчит. Много лет на его арене выступают, например, сатирики-куплетисты (и хорошие сатирики-куплетисты) — мои друзья Г. Л. Рашковский и Н. А. Скалов. Но они сами мне жаловались на недостаток внимания к ним, хотя работают в цирке уже много лет.

— В чем же дело? — спрашиваю.

— Да ведь вот,— отвечают,— есть мнение, что мы — больше эстрада, чем цирк. Нарушаем якобы его специфику!

Вот, оказывается, в чем дело! Опять эта «таинственная специфика», «нарушение цирковых традиций»,— всё вещи, сами по себе заслуживающие всяческого уважения, но которые,

как шоры, любят иногда надевать на себя некоторые деятели цирка.

Это все я слышал и по поводу собственных выступлений в цирке. Помню, в первый год Отечественной войны я был приглашен выступить со своим фельетоном в программе Московского цирка. Фельетон был сатирический, злободневный, и без ложной скромности могу сказать, что он пользовался в цирке успехом никак не меньшим, чем на эстраде.

Но сбоку опять стояли «седые капитаны» циркового искусства и, покачивая головами, говорили: «Хорошо-то хорошо, только это ведь не цирк!»

Так вот, именно — что такое цирк и что такое эстрада и почему цирковой артист (если, разумеется, он не связан с аппаратурой и крупными животными) не может якобы выступать на эстраде, а хорошему эстрадному артисту будто бы противопоказана цирковая арена — это вопросы, которые мне кажутся нерешенными.

И у цирка и у эстрады имеется, конечно, своя специфика, но мне кажется, она лежит вовсе не там, где ее пытаются искать. И во всяком случае, не в зрителях, о которых говорят, что они у цирка одни, а у эстрады якобы другие. Существует даже вредное мнение, что у цирка зритель якобы «попроще». О мнимой этой простоте зрителя нередко предупреждают авторов, собирающихся писать для цирка. Это, повторяю, вредная чепуха, недомыслие.

Может быть, для цирка надо писать лаконичнее и ярче. Цирк любит, чтобы слово сопровождалось бóльшим действием, чем на эстраде,— обо всем этом надо поговорить и поспорить. Но всякий примитивизм и упрощенчество циркового репертуара не должны иметь место. Цирковой зритель — зритель такой же высокой культуры, как и в любом академическом театре.

В цирке, например, принято, чтобы номера объявлялись режиссером-инспектором манежа. На практике это выглядит так: перед каждым номером выходит мужчина во фраке и, задыхаясь от совершенно неуместной торжественности, объявляет: «Сейчас выступит заслуженный артист республики — имярек!»

Спрашивается, почему эти объявления не может делать артист-конферансье, умный, ненавязчивый, не анекдотоман, которых, к сожалению, много расплодилось на эстраде, а свой собственный цирковой конферансье, хорошо владеющий словом, могущий в нужные моменты и прокомментировать номер, и помочь артисту, и сказать политически злободневную репризу?

В кинокартине «Артисты цирка» сделан такой опыт: программу комментирует голос диктора, причем роль диктора исполняет автор сценария. Это оказалось совсем неплохо.

Нет таких конферансье? Так надо их искать, готовить, учить. Цирк умеет делать сложнейшие номера — сумеет подготовить и своих конферансье, сатириков, фельетонистов, куплетистов, мо-

жет быть, даже какого-то нового, «специфического» (опять это слово!) жанра.

Боюсь только, что поиски именно последнего затормозят все дело. Нельзя ли на первых порах воспользоваться уже готовыми, проверенными на эстраде жанрами?

Я не вижу причин, по которым эстрадный мастер Илья Набатов не имел бы успеха в цирке со своими политическими куплетами на международные темы. Не верю, чтобы в цирке не имели бы успеха или показались бы чужеродными Тарапунька и Штепсель или Миров и Новицкий. Все дело в мастерстве и качестве репертуара.

Я — за слово в цирке! За слово острое, сатирическое, злободневное, смешное, помогающее советскому народу изживать все ненужное, мешающее его победоносному движению вперед. Цирковое искусство — самое близкое народу искусство. И может быть, более чем где-либо, слово в цирке принесет огромную пользу.

Больше сатиричности надо внести и в пантомимы. Они вовсе не должны быть только пантомимами. В них могут быть введены и слово, и песня, и куплет. Мне думается, все это не нарушит «специфики» и «традиции». А если даже и нарушит?

Нельзя довольствоваться только актуальным названием программы. Это, к сожалению, стало «традицией» и на эстраде. Все это хорошо: «Молодость», «Дружба», «Мы в Москве!» и т. д. Но все эти программы должны быть «озвучены». Так мне кажется.

А. В. Луначарский писал: «В обновленном цирке клоун должен иметь высокий в своем комизме репертуар. Клоун смеет быть публицистом. Его великий праотец — Аристофан. И сатира клоуна, народного шута, должна быть целиком правдива, остра и глубоко демократична».

Клоун в представлении Луначарского — понятие куда более широкое, чем об этом иногда думают в цирке.

Клоунаду вводил в свои пьесы великий Шекспир. В замечательной работе Е. Б. Вахтангова «Принцесса Турандот» были показаны образцы веселой, буффонной, сатирически-злободневной клоунады. Приемы такой клоунады бесконечно разнообразны. В этом разнообразии найдут себе место и сатирический фельетон, и сатирические куплеты, и злободневная песенка, и интермедия — короче говоря, все виды так называемого разговорного жанра.

1957, декабрь

БЕСЕДА С МОЛОДЕЖЬЮ

...Что же это такое — зрительный зал, перед которым ты вылез на сцену со своим номером?.. Можно, конечно, об этом и не думать. Ставку взял, плюю на зал... Одна певица сказала мне, что для нее зрительный зал — это прежде всего опасность, о ко-



Н. П. Смирнов-Сокольский и А. И. Райкин. Москва, 1940 год

торой она, выходя на сцену, старается не думать. Но когда зал хорошо аплодирует, она его любит, а когда плохо — ненавидит. Вот и все ее счеты с залом... Один наш элегантный конферансье говорит, что ему зрительный зал представляется огромным, не очень чистым ухом. Услышав это признание, другой конферансье, менее элегантный, сострил: «Хорошо еще, что в виде уха» — и от себя добавил, что он воспринимает зрительный зал только в двух видах: веселый и скучный; в веселом он чувствует себя как рыба в воде, а в скучном — как та же рыба, выброшенная на берег... Все это — эстрадные штучки для домашнего застолья, когда какой-нибудь гость спросит — ну, как это вы не боитесь выйти перед громадным залом? Вот тут, конечно, очень здорово сказануть про нечистое ухо или про рыбу... Впрочем, певица сказала правду — была она певица безголосая, и ей стоило бояться зала. А вот конферансье явно краснословили — оба они истинные труженики нашего искусства и к выходу на эстраду готовятся всю жизнь, они только по легкости в мыслях не задумывались, что он такое, этот самый зрительный зал...

...Для меня всю мою эстрадную жизнь зрительный зал — это народ, мой народ, черт побери! Я из него вышел и к нему являюсь на эстраде, где я ему — народу — служу. Слу-жу! И вы тоже будете служить народу. Но у нас в эстраде, к сожалению, немало деятелей, у которых все мышление о своей работе укладыва-

ется в блатное выражение: «забить башли». Для таких зрительный зал — это только сбор. Если аншлаг — значит, со зрительным залом порядок. Нет сбора — значит, город, куда явился этот деятель, никуда не годится, живут в нем жлобы, которым подавай лишь Райкина, иначе не раскошелятся. Презираю и вас зову презирать таких эстрадных артистов! Они и есть жлобы в нашей трудовой семье. Чурайтесь этой публики. Держитесь настоящих тружеников. Их больше...

На своем веку я повидал эстрадников легион, всякой твари по паре. Беда в том, что из царской России эстрадный кафешантан со всеми своими потрохами перекочевал в наш нэп, а после нэпа вся эта публика растеклась по всей матушке-Руси, и поэтому до сих пор наша эстрада несет на себе родимые пятна прошлого. Отсюда и те горе-артисты, о которых я вам говорил. Одно утешает: новое в нашей эстраде растет и крепнет. Вы — тоже это самое новое. Вы обязаны об этом думать... Вы скажете: что же тут думать, все, мол, ясно.

Давайте подумаем вместе...

Между старой, дореволюционной эстрадой и эстрадой нашей с вами, советской, лежит Октябрьская революция. Она — эта революция — покончила с царем и буржуями. Но эстрадники — народ жизнестойкий. Когда грянуло великое Октябрьское землетрясение, эстрадный мир покачнулся, но устоял. Многие эстрадники решили, что ничего особенного не случилось. Куплетисты, эти самые неизменные участники старой эстрады, которые до революции под чечетку пели:

«У купца была жена,
как богиня, сложена,
грудь, осанка, талия,
а ниже и так далее...» —

после революции уже пели:

«У купца была жена,
Как богиня, сложена.
Но дождались они конца —
И ни жены, и ни купца...»

Старую телегу, нагруженную камнями, повернуть не так-то легко, и, может быть, разумнее было бы свалить эту телегу под откос. Но Советская власть — добрая власть, она многое вытерпела, вытерпела и купца с его женой. Да в первые годы ей было и не до эстрады.

И все же эстрада постепенно изменялась. Наиболее умные старые эстрадники старались найти нечто новое для новых зрителей, петь которым про купчиху было безобразием. И вот я как-нибудь приглашу сюда, к нам, такого человека — Алексея Григорьевича Алексеева,— он как раз перешел из дореволюционной эстрады в советскую и был одним из немногих, кто в старый бурдюк мастерства прежней эстрады стал наливать новое вино.

Мы попросим его рассказать, как все это происходило. Однако процесс наливания нового вина несколько затянулся — льют, льют в бурдюк новое вино, а понюхаешь — старая кислятина. Почему так получалось? Ну, во-первых, многие под видом нового вина лили старое, только чуть перекрашенное из белого в розовое, вроде тех куплетов о купчихе. Во-вторых, новое, уже послереволюционное пополнение эстрадников делать хорошее вино еще не умело, мастерство сразу не приходит, эту даму среднего рода другой раз так и не дозовешься. А самому идти к ней — путь далекий. И, наконец, появились и новые халтурщики. Советские. И они лили в бурдюк черт знает что. В общем, толкотня у бурдюка была порядочная, а толку долго не было...

Вы приходите в советскую эстраду, когда она уже довольно крепко стоит на обеих ногах. В мире эстрады образовалось нечто совершенно новое, ни на что старое не похожее, соответствующее интересам совершенно нового, нашего советского зрителя. Новым является и соотношение нашего искусства и зрителя. В зале сидят не толстошкурые купцы или нэпманы, которых надо щекотать ниже пояса. На сцене, соответственно, не щекотальщики, а исполненные достоинства и уважения к сидящим в зале советские артисты советской эстрады. А сидящие в зале исполнены уважения к вашему труду, который доставляет им радость. Не понимая, не чувствуя этого, в эстраду лучше не идти...

Наш конкурс, ваша учеба здесь — это только начало вашего подхода к пониманию своих отношений со зрительным залом. И далеко не сразу выяснится, кто вы такие, что каждый из вас значит в нашем искусстве и как вы служите Его Величеству — народу.

Недавно в ВТО выступал Василий Иванович Качалов — великий русский артист. Он сказал примерно так:

— Иногда идет спектакль, и я слышу, как кто-то из коллег говорит: «Сегодня трудный зал, не смеется, не чувствует трагедии». Я этого не понимаю. Мы играем Чехова. Это — сама жизнь. Если не смеются, не страдают — значит, что-то происходит на сцене с нами, а не в зрительном зале. Не может быть, чтобы театр заполнили одни неполноценные люди. Значит, неполноценно работает на сцене кто-то из нас. А достаточно одному сыграть неправду, как тень падает на все представление. Может, как раз за то, что я всегда это чувствую и об этом думаю, меня называют хорошим артистом...

Так говорил Качалов, и вот, ребятки мои, что такое ответственность перед зрительным залом.

Однажды я в «Эрмитаже» работал в программе, в которой выступали два английских партерных эксцентрика. Братья. Каждый вечер я наблюдал, как они номера за три-четыре начинали за кулисами готовиться к своему выходу. Делали тренинг. Работают, работают, потом сойдутся вплотную и смотрят в глаза друг другу. Старший брат потреплет младшего по щеке, улыб-



После первого спектакля Всесоюзной студии эстрадного искусства под руководством Н. П. Смирнова-Сокольского. Москва, 1940 год

нется ему, и снова — тренинг. А перед выходом на сцену оба помолятся. Я спросил у них: вы так боитесь, что не выйдет номер или трюк?

— Нет,— ответил старший.— Мы так хотим, чтобы все было хорошо для людей, которые добровольно заплатили деньги только за то, чтобы посмотреть нас.

Вот, между прочим, что тоже необходимо всем помнить. Люди в чем-то себе отказали, чтобы иметь возможность увидеть вас. Как же можно схалтурить? При этом не надо забывать и о другом... Эстрадный концерт. Люди шли на него, зная, что там их ждут энергия, трюк, лирика, смех. За это они уплатили деньги. И вдруг они получают вместо энергии — вялость, вместо трюка — шаляй-валяй, вместо лирики — пошлятину, а вместо смеха — слезы досады. Разве можно так обмануть людей?

Однажды я работал в Харькове. Давно это было, а помню до сих пор. В программе выступал дрессировщик собак. Черт его знает, кто дал ему этих несчастных собак, а его сделал артистом. Спекулянт он был отменный. Весь день, бывало, бегал по городу, что-то покупал, что-то продавал. А вечером, под мухой, вылезает на сцену вместе со своими собаками, топчется среди них, а они — ну ничего не хотят делать, даже на задних лапах не стоят. А номер свой между тем подает с треском: сам в мушкетерских лаковых сапогах, кожаная жилетка поверх шелковой голубой рубахи, на лысой голове охотничья шляпа с пером, на

пальцах кольца с камнями. Кричит какие-то французские слова, щелкает хлыстиком. А собаки — ни в зуб ногой.

Зал сперва смеется, люди думают, что это так задумано: сперва собаки ничего не показывают, но потом ка-ак дадут! Но этого «потом» не бывало. Потом собаки просто норовили убежать со сцены, но в кулисах их ловила любовница халтурщика и снова вышвыривала на сцену. И тогда зрительный зал начинал возмущенно свистеть, кричать, концерт можно было считать наполовину сорванным... Но номер закончен, и мне надо выходить на обозленный зал со своим фельетоном. И однажды я не выдержал. Вышел и говорю: «Меня часто спрашивают, что такое халтура? Сейчас мне ответить очень легко. Вы только что видели так называемого дрессировщика. Вот это и есть халтура в натуральную величину, причем смею вас заверить, что собачки ни в чем не виноваты».

Зал буквально взорвался аплодисментами. Кричат: «Гоните его в шею!», «Пусть он выйдет, мы с ним поговорим!» Я кричу в кулисы: «Позовите дрессировщика, с ним хотят поговорить». А его и след простыл. Кое-как я успокоил зал и начал читать фельетон. Старался так, будто выступал в Большом театре. И все после меня тоже работали на полный накал. Кое-как концерт выправили.

А после концерта в гостинице дрессировщик приходит ко мне и заявляет: «Вы, Николай Павлович, поступили не по-товарищески».

Ну, я ему так ответил, что он попятился и дверь задом открыл. Но вот беда — номер его стоит на афише и выбросить его нельзя, во всяком случае, не так просто. На следующем концерте гляжу — собачки начали что-то делать. Номер все равно никудышный, но хоть что-то все-таки происходит. Так до конца поездки и таскались мы с этим дрессировщиком, как с камнем на шее...

Думаете, что ничего подобного совсем уж нет теперь? Есть, ребятки мои, есть! И я хочу пожелать вам — будьте честными артистами, тружениками, как положено каждому хорошему эстраднику. Иначе перед зрительным залом появляться стыдно. Ну а если у кого стыда нет, с того взятки гладки. Но знаю одно: хорошего артиста из такого не выйдет.

...Вы можете спросить, кто сейчас на нашей эстраде артист номер один? Я сказал бы, конечно, что я, но неудобно. Назову Райкина. Я вижу, как он работает. Должен сказать вам, что труд этого артиста настолько тяжкий, каждоминутный, что с ним, даже когда на улице встретишься, разговора не получается, потому что он и идя по улице думает про свою работу. А когда спектакль — в антракте лежит на кушетке мокрый с головы до ног и дышит так, будто рубил дрова. Вот такие труженики эстрады и становятся ведущими артистами, эстрадными «звездами»...

Нам говорят частенько: не мудрствуйте лукаво, вы призваны развлекать людей. Мне не нравится это слово — «развлекать», и всегда мне хочется его заменить другими словами. Ну, например, эстрадный концерт помогает людям культурно отдыхать. *Культурно,* заметьте себе. А развлекают людей и тараканьи бега, и петушиные бои, и даже пьяный на улице. Но на таких развлечениях культурно не отдохнешь. Был у меня спор и с одним нашим эстрадным руководителем. Он теперь, я слышал, работает в торговой сети. Нам вообще с руководящими работниками «везет» — то и дело шлют к нам людей, которые в других местах завалили дело,— вроде как ссылка. Исходят, наверное, из соображения, будто эстрадой руководить сможет всякий, дело нетрудное, но и непочетное. А в газетах в то же самое время пишут, что мы — самое народное искусство. Попробуй тут разберись... Но вот с тем руководителем у меня спор был такой: ему не понравился мой фельетон о бракоделах, о халтурщиках в разных областях жизни. Он сказал мне: по существу у меня претензий (он говорил, правда, «притензий») к фельетону нет. Бракоделов, конечно, надо бить по рукам. Но вы не учитываете, что на концерт люди пришли после работы. Там они весь день имели накачку, чтобы лучше работать. А вечером они пришли на концерт отдохнуть от трудового дня, а вы им опять про то, что им за день уже опостылело. Вот увидите сами: успеха у вас не будет.

Я ему возражал, говорил, что в зале будут люди, которые тоже страдают от всяких бракоделов, и когда я с эстрады отхлещу халтурщиков по щекам, это зрительному залу будет по душе. И сказал я ему, что мне не нравится его фраза: «отдохнуть от трудового дня». За этим стоит — забыть о нем, отвлечься от всего, что для этих людей является главным делом их жизни. А зачем это делать? Наоборот, нам всем надо делать все для того, чтобы у этих людей в жизни и работе было меньше всяческих неприятностей, всевозможных безобразий, порождаемых нерадивцами. И в этом стремлении люди всегда будут с нами. На это мой начальник спросил: «Ну скажите мне, что в этом плане может сделать эстрадный фокусник?..» В ответ я рассказал ему такую историю. Работали мы однажды с большой концертной программой в Ростове. Был у нас и фокусник, по-научному — иллюзионист. В конце номера он раскрывал секрет нескольких своих ловких трюков. Во время наших гастролей в городе только и разговоров было, что о суде над шайкой расхитителей народного добра. Каждый день газеты печатали отчеты о суде. И вот однажды, когда выступал наш фокусник, я после него вышел на сцену, и меня, что называется, осенило.

— Здорово работает? — обратился я к зрительному залу, имея в виду нашего фокусника.

Зал ответил аплодисментами. А я продолжал:

— У вас сейчас судят местных фокусников, но куда им до нашего!



Финал фронтовой программы Студии эстрадного искусства.
Москва, 1941 год

В зале смех. А я продолжаю:

— Наш работает — комар носу не подточит, а ваших, как я читал в газетах, сразу разгадала девчонка, помощник кассира. Я поздравляю вас с тем, что у вас в городе есть такие девчонки, и уверен, что таких людей в вашем городе абсолютное большинство.

Гром аплодисментов. Эту реплику я говорил потом каждый вечер, и однажды ко мне за кулисы после концерта зашел работник горкома партии и от имени горкома сказал мне спасибо.

— Вы, говорит, хорошо нам помогаете, а то в городе пошли обывательские толки, что кругом одни жулики. Дело дошло до того, что из торговой сети честные работники стали уходить. Словом, спасибо.

Эту историю я рассказал тогда своему начальнику, но и после того он не сдался и даже сделал потрясающее по глупости заявление. Он сказал: «Вообще зря мы именуемся государственной эстрадой, от этого только лишние к нам притензии...» Я ему на это сказал только, что у нас даже бани государственные, и разговор оборвал.

...Для чего я вам все это говорю? Чего добиваюсь? Очень мне хочется, чтобы вы к своей работе на эстраде относились серьез-



Фронтовая бригада Студии эстрадного искусства перед отъездом на фронт. Москва, 1941 год

но и испытывали ответственность перед народом, перед своим государством.

Анатолий Васильевич Луначарский говорил, что искусство облагораживает человека, совершенствует его, помогает ему самому всматриваться в себя, в свою душу, радоваться открытию в ней всего светлого и стыдиться темного. В этом и есть могучая воспитательная сила искусства и его истинно государственная роль.

И разве не касается все это и нашего эстрадного искусства? Что мы — только для отдыха и развлечения?! Нет, категорически нет! Ведь даже тот дрессировщик, если бы он хорошо, по-дуровски работал со своими собачками, мог бы вызвать в людях любовь к животным. А любить животных — это не такое уж ненужное человеческое качество. Один мой знакомый женился на женщине, которая поставила условием, чтобы он расстался с собакой, жившей у него несколько лет. Я ему еще до свадьбы сказал: не будет у тебя толку с этой женитьбой. Как в воду смотрел, и двух лет не прожив, разошлись. Баба оказалась злая, вздорная, эгоистичная...

Сколько хорошего в душах людей может сделать хороший эстрадный певец, если он имеет не только голос, но и требовательный вкус.

В общем, любой эстрадный номер работает на человека. А если вы еще блеснули мастерством и вызвали восторг зала, можете себя поздравить — вы подарили людям радостные минуты! Наш народ здорово трудится, и он умеет ценить труд, в том числе и наш труд, артистов. Дарите почаще людям радость, ребятки, не скупитесь. По себе могу судить: как увижу хороший эстрадный номер, у меня на целые сутки хорошее настроение.

Каждый артист — друг людей. Но дружить с плохим артистом, с безответственной эстрадной балаболкой, люди не будут. Еще раз скажу вам: вот сцена, а вот — зрительный зал. Как только выйдете вот сюда, поближе к рампе, и почувствуете дыхание зала, скажите себе: надо стараться, надо работать с полной отдачей, иначе я не имел права сюда выйти и считать себя эстрадным артистом...

1957

«ИЗ ПРОШЛОГО РУССКОЙ ЭСТРАДЫ» *

Писатель А. А. Фадеев, вернувшись из творческой поездки по Уралу, рассказывал, что он был поражен тем, какую большую роль играет эстрадное искусство в жизни советских людей.

— Буквально,— говорил он,— начиная с семи утра радио встречает граждан нашей страны эстрадными песнями, рассказами, веселыми, злободневными интермедиями, фельетонами и стихами. В обеденные перерывы на шахтах и заводах я услышал выступления эстрадных артистов. Отдых после работы сопровождается развлечениями, в которых эстрада занимает едва ли не первое место. Эстрада звучит либо по радио, либо из патефона, либо сами молодые рабочие под баяны и аккордеоны распевают любимые песни советских композиторов, песни явно эстрадного плана. Вечером во дворцах культуры я опять увидел эстрадные концерты, исполняемые не только эстрадниками-профессионалами, но и талантливыми артистами самодеятельности, развивающейся у нас, по-видимому, больше всего по линии концертно-эстрадного искусства.

В столицах,— продолжал писатель,— за шумом многочисленных театральных премьер, дискуссий о «положительных» и «отрицательных» героях нашей драматургии мы как-то упустили значительность роли эстрады, этого — пока я еще боюсь сказать — «положительного» или «отрицательного», но, безусловно, одного из главных «героев» повседневного отдыха советских людей.

Впечатление писателя, несомненно, преувеличено. Однако то, что роль эстрадного искусства в жизни нашей страны более значительна, чем об этом думают многие,— факт непреложный.

---

* Предисловие к книге Евг. Кузнецова «Из прошлого русской эстрады».— *Ред.*

Только одна московская концертно-эстрадная организация обслуживает до двадцати миллионов зрителей в год. По самым неполным данным, ежедневно в стране дается до пяти тысяч концертов, не считая передач по радио, телевидению и всей нашей действительно грандиозной художественной самодеятельности, развивающейся в значительной своей части по линии концертно-эстрадного творчества.

Слова писателя, что эстрадное искусство безусловно является одним из главных «героев» в обширной семье самых разнообразных видов искусства нашей Родины, верны и правдивы. Но столь же правдиво его признание в том, что и сам он и многие другие товарищи еще не решаются причислить этого признанного «героя» к числу «положительных» или «отрицательных».

В оценках и определениях, что такое «эстрада», царит невероятная разноголосица. В ряде статей, посвященных эстрадному искусству, оно безоговорочно признается искусством массовым, мобильным, любимым народом, искусством агитационным, чрезвычайно важным в условиях строительства социализма и коммунистического воспитания трудящихся.

В работах по истории гражданской войны и войны Великой Отечественной отмечается выдающаяся роль эстрадного искусства на фронте.

Для доказательства этой выдающейся роли эстрады десятки раз цитировались воспоминания Н. К. Крупской о том, что Владимиру Ильичу нравились песни «революционных шансонетчиков», из которых особо пользовался его вниманием французский куплетист Монтегюс.

Однако столь же часто цитировались и строчки Владимира Маяковского:

«Одного боюсь —
за вас и сам,—
чтоб не обмелели
наши души,
чтоб мы
не возвели
в коммунистический сан
плоскость раешников
и ерунду частушек».

Так как и раек и частушка являются весьма важной частью эстрадного искусства, то слова «плоскость» и «ерунда» подклеивались к эстрадному репертуару вообще. При этом забывалось, что сам Маяковский отнюдь не гнушался ни эстрадой, ни цирком, писал репертуар клоуну Виталию Лазаренко, а раза два-три помогал и мне найти нужный «поворот» для эстрадных фельетонов.

Маяковский нападал не на раек и частушку как таковые, а на плоскость и ерунду, заползающие, к сожалению, в любой

жанр искусства. Плоским может быть и роман толщиною в руку, а ерундовой — длиннейшая многострочная поэма.

Эстрадные и цирковые артисты частенько жалуются на пренебрежительное или, как они любят говорить, «барское» отношение к своему искусству и со стороны критиков и со стороны ряда товарищей, руководящих искусством.

Об эстрадных программах написано немало статей и рецензий, в целом, несомненно, послуживших развитию и росту эстрадного искусства в нашей стране. Однако подавляющее большинство их крайне поверхностно, носит следы обидной снисходительности, а мнения, выражаемые в них, порой настолько противоречивы, что напоминают известную детскую игру: «Да и нет не говорите, черное и белое не покупайте».

Чтобы не быть голословным, приведу несколько отнюдь не уникальных примеров. На открытии в Москве Театра эстрады прошла премьера «Его день рождения». Программа была показана в Москве и, без изменений,— в Ленинграде. Вот несколько отзывов.

О самой программе:

«Взрывы смеха, аплодисменты, то и дело вспыхивающие в зале, убеждают, что многое из показанного находит отклик у зрителя, что новый театр располагает творческими силами для создания содержательных и ярких представлений на жизненные, нужные темы действительности» («Советская культура», 1954, 26 июня).

Но вот об этом же самом:

«В первой программе «Его день рождения» приняли участие многие мастера эстрады. Но театру, к сожалению, не удалось создать цельное яркое представление — оно оказалось собранием неравноценных номеров» («Огонек», 1954, № 17).

О куплетах Ильи Набатова в той же программе:

«С сатирическими куплетами на международные темы выступает Илья Набатов. Зритель хорошо воспринимает остроумные куплеты, тонко, со вкусом исполненные этим артистом» («Советская культура», 1954, 26 июня).

И о тех же куплетах:

«Творчество его посвящено сатире на международные темы. Однако литературное качество его куплетов оставляет желать лучшего. Они нередко строятся на сочетании исковерканных слов. Это зачастую определяет и манеру исполнения» («Вечерний Ленинград», 1955, 10 февраля).

О молодежи в той же программе:

«...Немногие ее [молодежи] представители, включенные в первую программу, явились ее украшением. Это относится к Евгении, Валентине и Ольге Шмелевым, задушевно исполнившим современные русские народные песни» («Московская правда», 1954, 13 июня).

И о них же:

«Неудача постигла и артисток Шмелевых, выступающих с уральскими песнями. В песнях у них не сливаются голоса, далеко не всегда точна интонировка. Отсутствие индивидуальности в манере исполнения, более чем скромные вокальные и хореографические данные...» («Вечерний Ленинград», 1955, 10 февраля).

Все вышесказанное вряд ли нуждается в каких-либо комментариях.

Остается лишь дополнить, что эти примеры взяты наудачу и относятся к одной, хотя и, может быть, особо спорной программе. Но о других эстрадных программах не трудно привести такие же примеры.

Скажем, о программе ансамбля «Синяя птичка» в газете «Московский комсомолец» 26 февраля 1955 года мы прочитали, что, «оказывается, появился в Москве театр, где можно до слез смеяться над удачной шуткой и остроумной выдумкой», а ровно через две недели, 11 марта того же года, о той же программе из газеты «Комсомольская правда» довелось узнать, что «узость тематики всего представления, недостаточная профессиональная зрелость ансамбля «Синяя птичка», анекдотичность и мелкотравчатость многих номеров определили неудачу последней программы Театра эстрады».

Я не хочу опротестовывать право рецензента иметь свое собственное мнение о том или ином явлении искусства, даже если оно, мнение, и резко противоположно мнению большинства.

Но мне думается, что рецензирующие эстраду товарищи, в равной степени и хвалящие и бранящие, не опираются на какую бы то ни было методологию в оценке эстрадного творчества, на точное знание законов эстрадных жанров, а руководствуются исключительно собственным настроением и вкусом — не всегда хорошими помощниками в вынесении приговора художнику.

Поэтому и имеет место почти анекдотическая разноголосица в рецензиях, окончательно сбивающая с толку артистов эстрады, которых весьма часто за одни и те же работы окунают попеременно то в кипяток, то в холодную воду.

Создалось положение, при котором артисты эстрады не очень гордятся, когда их превозносят в рецензиях до небес (а именно так иногда и пишут о некоторых), но и не падают в обморок, когда их искусство буквально, что называется, укладывают в могилу. При таких условиях, разумеется, небеса — не небеса, да и могила — не могила.

Я позволил себе подробно остановиться на рецензиях об эстрадном искусстве только потому, что эти рецензии являются у нас единственным печатным пособием по вопросам эстрадного искусства.

При отсутствии теоретических работ по эстраде даже на простейшие вопросы, как «что такое эстрада» или «какие жанры надо считать эстрадными, какие филармоническими»,— нет не только четких, но даже приблизительно толковых ответов.

Художественные руководители эстрадно-концертных организаций базируются в этих вопросах только на чутье или на годами установившейся, но зачастую ошибочной практике. Сами же исполнители давно махнули рукой на точность определения их профессии и не прочь выбрать себе что-нибудь «поимпозантнее», вроде «солист Всесоюзного радиокомитета», «солист Всесоюзного гастрольно-концертного объединения» и т. д.

Известен факт, когда ныне популярнейшая концертная исполнительница, получив вполне заслуженно звание «лауреата первого Всесоюзного конкурса артистов эстрады», упорно просила писать на афишах против ее имени только «лауреат Всесоюзного конкурса», опуская слова «артистов эстрады».

Да это и не удивительно. Критики столько раз писали об «отставании» нашего эстрадного искусства в целом, что находиться в рядах «отстающих» не каждому хотелось.

Никто не хотел разобраться, что такое определение критики в корне неверно.

Слов нет, на эстраде еще очень много несовершенного, плохого, порой даже чрезвычайно плохого. Но когда выносится то или иное суммарное определение, то обычно учитываются все слагаемые — не только отрицательные, но и положительные. Однако, как это ни странно, именно положительное в эстрадном искусстве далеко не всегда признается искусством эстрады. Не считаются достижениями эстрадного искусства наши замечательные народные хоры — Воронежский, Уральский и многие другие, хотя называть их «академическими капеллами» нет никаких оснований.

Прогремевший на весь мир изумительный Ансамбль народного танца под руководством народного артиста СССР Игоря Моисеева никак не считается достижением советского эстрадного искусства, хотя, как известно, замечательные артисты его ни полностью, ни в отрывках не исполняют балетов «Спящая красавица» или «Ромео и Джульетта». Почти слово в слово можно то же самое сказать и о прославленном ансамбле «Березка», руководимом заслуженным деятелем искусств Н. Надеждиной. «Березка» вообще и зародилась-то в одной из программ эстрадного театра «Эрмитаж», но ныне почему-то выпала из несомненных достижений именно эстрадного искусства.

Список подобных примеров можно было бы значительно увеличить, причем не только за счет ансамблей, но и за счет солистов.

Отсутствие каких бы то ни было теоретических и методологических установок заведомо привело к обеднению понятия «советская эстрада», к распылению ее сил, не собранных воедино ни хозяйственным, ни художественным руководством.

Так получилось, что, к примеру, мастер художественного чтения Николай Першин, читающий, допустим, стихи советских поэтов,— это эстрада, а артист Малого театра Иван Любезнов, ис-

полняющий в таких же концертах и те же самые стихи (или басни),— не эстрада, а что-то другое, чему, кстати сказать, даже не удосужились подобрать название. Слово «филармония», которое иногда пытаются применить в таких случаях, никак не соответствует тому значению, которое придается ему всеми энциклопедиями мира.

Для меня здесь нет даже предмета спора. Совершенно ясно, что и Николай Першин и Иван Любезнов делают абсолютно одно и то же дело. Придирчивый критик может найти между ними различие качественное, но никак не методологическое. Следовательно, права и обязанности этих двух артистов, работающих в данном случае в одном и том же искусстве, именуемом «эстрадным», должны быть равными.

На деле это не так. Николай Першин находится в сфере действия художественного руководства концертно-эстрадной организации, к нему предъявляются строгие требования репертуарного и идеологического порядка, в то время как «артисты-совместители» (существует и такое странное название) полностью предоставлены самим себе.

Хорошо, что в данном конкретном случае артист Иван Любезнов любит эстраду, чрезвычайно добросовестно относится к своему репертуару, и приходится только искренне сожалеть, что, когда критики выводят суммарное суждение о пресловутом «отставании эстрады», имя Ивана Любезнова, равно как и многих других, никак не фигурирует в числе положительных слагаемых.

Признанные мастера нашей советской эстрады, такие, как Леонид Утесов, Илья Набатов, Миронова и Менакер, Миров и Новицкий, Тимошенко и Березин, Клавдия Шульженко, Аркадий Райкин, Рина Зеленая, Гаркави, Шуров и Рыкунин, Муравский и многие другие, чьи имена знает и любит страна,— вовсе не одиноки. Они в первых рядах весьма большого отряда столь же прославленных артистов, делающих такое же самое дело.

Это эстрада — если народный артист СССР И. С. Козловский поет «На сопках Маньчжурии», «Землянку» или украинские народные песни. Это эстрада — если артисты нашего лучшего в мире балета Большого театра танцуют в концерте номера, сделанные зачастую с учетом всей так называемой эстрадной специфики.

И уж, конечно, никаким другим названием, кроме «эстрадная пляска», нельзя назвать головокружительные пируэты славных танцоров нашего Краснознаменного ансамбля песни и пляски Советской Армии.

Эстрада — это вид искусства, а не место службы.

Народная артистка СССР Валерия Владимировна Барсова не раз говорила, что, выступая в концертах, она никогда не могла установить точной границы, где она именно оперная певица, а где — эстрадная. Это очень благожелательно по отношению к эстраде (Валерия Владимировна любит наше искусство), но не

абсолютно верно. Границы между оперным и эстрадным искусством, несомненно, существуют, и если первое из них никак не нуждается в уточнении, то второе — эстрадное — страдает от отсутствия теоретического определения.

Получилось так, что когда кому-нибудь это требовалось, то к понятию «эстрадное искусство» приравнивалось весьма многое, порой никакого отношения к нему не имеющее (как, скажем, постановка комедии Лабиша «Святыня брака» в эстрадном театре Мюзик-холл), то, наоборот, границы эстрады сужались до того, что в них не умещался даже балалаечный оркестр Николая Осипова, хотя известно, что и народный русский инструмент балалайка и сам мастер игры на ней — Николай Осипов ни к какому другому виду искусства, кроме эстрадного, не принадлежали и принадлежать не могут.

Эстрада — искусство чрезвычайно разнообразное, многоплановое и многожанровое. Но у каждого эстрадного жанра в отдельности, как и у всей эстрады в целом, есть свои исторические отправные пункты, есть истории роста и эволюции, есть, наконец, свои «предки», незнание которых делает представителей этого искусства «Иванами, не помнящими родства», что, как известно, ни в малейшей степени не помогает развитию нового.

«Не зная прошлого — невозможно понять подлинный смысл настоящего и целей будущего»,— говорил М. Горький.

Может быть, именно поэтому первая у нас книга об эстрадном искусстве посвящена ее автором Е. М. Кузнецовым прошлому русской эстрады и представляет собой ряд исторических очерков, рассказывающих о формировании и становлении различных эстрадных жанров. В этом ее особая ценность. Мы говорим, например, «театр эстрады», и не только не в силах сказать, каким он должен быть, но не знаем даже, какими эти театры были в прошлом. Мы говорим «эстрадная студия», «эстрадная мастерская», и надо сознаться, что ни разу не поспорили о них, не высказали своего мнения, не имеем точного плана работ этих необходимейших эстраде учреждений.

Нигде не записан и не учтен опыт работы существовавших уже студий и мастерских, спорадически открывавшихся и закрывавшихся по необъяснимым причинам. А и там были кое-какие находки, вырабатывались зачатки методологии, знание которой, вне всякого сомнения, было бы не лишним при организации новых, более мощных эстрадных студий и мастерских, призванных помочь молодежи.

Разумеется, первая и пока единственная книга Е. М. Кузнецова не могла охватить всего сразу, но что она поможет в разрешении многих вопросов — вне всякого сомнения. Теория возникает из практики. Опыт у нас накоплен большой, теперь необходимо осмыслить его. Нужно помимо труда Кузнецова и таких же последующих трудов других авторов издать монографии об известнейших мастерах эстрадного искусства, подытоживаю-

РСФСР
НАРОДНЫЙ КОМИССАРИАТ
ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ
7 января 1936 г.
№ 100/8
Москва, Чистые пруды, д. 6, тел. 38-03.

Мандат

Предъявитель сего тов. Смирнов-Сокольский Н. П.

командируется на заседание Совнаркома РСФСР

имеющее быть 7 января т. г.

в 18 час. — мин. для присутствия при обсуждении п. 7 — Об улучшении эстрадного дела

Зам. наркома по просвещению Н. Крупская

Ответственный секретарь НКП

[illegible] докладчикам вменяется в обязанность представлять не позднее утра следующего после заседания дня в письменной форме в Управление делами сообщение о решении вопроса на вышеозначенном заседании.

Мандат
Н. П. Смирнова-Сокольского
на заседание
Совнаркома

щие их опыт. Нужно издать труды по методологии отдельных жанров эстрады.

Насколько необходимы подобного рода книги, я хочу показать на одном весьма убедительном, с моей точки зрения, примере.

Эстрада никогда не была вне внимания руководящих органов Советской власти. Любовь к этому искусству со стороны самых широких кругов народа не оставалась незамеченной.

У меня в архиве есть примечательный документ следующего содержания: «РСФСР. Народный комиссариат по просвещению. 7-го января 1936 года. № 100/8. МАНДАТ. Предъявитель сего тов. Смирнов-Сокольский Н. П. командируется на заседание СОВНАРКОМА РСФСР имеющее быть 7-го января т. г. в 18 часов дня для присутствия при обсуждении п. 7 — ОБ УЛУЧШЕНИИ ЭСТРАДНОГО ДЕЛА. Зам. наркома по просвещению Н. КРУПСКАЯ».

Разумеется, ни в одной стране мира, кроме нашей, Советской страны, подобного прецедента быть не могло. Эстрадный артист приглашается на заседание Совнаркома по вопросу об улучшении эстрадного дела — это чрезвычайно наглядно показывает меру внимания партии и правительства к делу культуры и искусства во всех их разновидностях.

Это великолепный урок некоторым нашим товарищам, до сего времени снобически относящимся к искусству малых форм — к эстраде. Абсолютно прав был писатель Всеволод Вишневский, который в своей статье «Артист-политработник» («Рабочий и театр», 1932, № 3) писал: «Нас надо бить за высокомерное отношение к «малым формам». Нас надо бить за самое слово «малоформист». Искусство, дорогое искусство коротких ударов, искусство типа Домье,— не может так именоваться».

Надежда Константиновна Крупская, лично поставившая вопрос об эстраде на заседании Совнаркома, вне всякого сомнения, руководствовалась словами Владимира Ильича Ленина: «Важно... не то, что дает искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам общего количества населения, исчисляемого миллионами... Мы должны всегда иметь перед глазами рабочих и крестьян».

К стыду своему, должен сознаться, что и я и оба моих товарища, также приглашенные на это совещание, не очень были полезными Надежде Константиновне в ее желании помочь эстраде. Мы оказались настолько теоретически неподкованными, что на все прямо обращенные к нам вопросы давали только самые «обтекаемые» ответы.

Мы просили, например, дать нам театр, а на вопрос: «Что вы будете в нем показывать?» — отвечали что-то весьма расплывчатое.

Не забуду, как один из присутствующих на заседании задал мне и другой вопрос, касающийся уже не театра, а студии.

— Я за студию,— сказал этот товарищ,— но объясните мне, Сокольский, чему, однако, вы собираетесь в ней учить молодежь? Тому ли, как петь «Кирпичики», или тому, что петь «Кирпичики» — стыдно? Если первому, то вы окажете плохую услугу эстраде, а если второму, то почему это должна быть школа эстрады, а не школа первой ступени вообще?

Моя искренняя ненависть к пресловутым «Кирпичикам», олицетворявшим тогда пошлятину на эстраде ничуть не меньшую, чем сегодняшние «Мишки, Мишки» как отечественного, так и зарубежного производства, горячая речь в защиту высокоидейной, политически злободневной, близкой народу эстрады несколько выправили положение, и мы ушли убежденные, что в отношении хотя бы эстрадной студии мы не провалились.

Однако вопрос о необходимости разработки теории эстрадного искусства, определения путей и задач эстрадных театров и студий, отражения всего этого в книгах, в статьях, на творческих

дискуссиях — тогда же встал во весь рост как задача первостепенного значения.

К великому сожалению, должны были пройти еще годы и годы, прежде чем это стало получать какое-нибудь конкретное разрешение.

Труд Е. М. Кузнецова, при всех могущих быть в нем недостатках, никогда не потеряет своего главного значения — первого у нас труда, целиком посвященного эстрадному искусству.

Книга Кузнецова стирает досаднейшее «белое пятно» на карте советского искусствоведения. Можно только подивиться, какую огромную гору материала, непосредственно относящегося к истории эстрадного творчества, обнаружил автор. Надо было горячо любить эстраду, чтобы посвятить годы изучению ее истоков и путей.

Книга может вызвать горячую полемику и споры. Но это будет хорошая творческая полемика, хорошие, плодотворные споры. Творческие дискуссии по вопросам эстрадного искусства наконец-то получают документальную отправную точку, опираясь на которую уже гораздо легче шагнуть вперед.

В книге много внимания уделено теоретическому обоснованию народности искусства эстрады, и в этом тоже ее немаловажная заслуга.

Насколько мне известно, данную книгу автор рассматривал как первый том большого задуманного им труда по истории и теории эстрадного искусства. Она, безусловно, является книгой начальной, так как рубеж, на котором автор останавливает внимание своего читателя,— это первые дни Великой Отечественной войны.

Как и во всей истории человечества, эта знаменательнейшая дата явилась поворотным пунктом и в истории эстрадного искусства. Захватив по возможности все хорошее от старого, мучительно преодолевая тяжкий груз навязанного этим же старым плохого, эстрада вышла на совершенно новую дорогу, резко отличную от своей прежней и от той, по которой продолжает еще идти зарубежная, западная эстрада.

Творческие пути советской эстрады, как и пути всего советского искусства,— это не жалкая дорожка развлекателей и увеселителей ничтожной кучки скучающих богатеев, а путь высокоидейного служения народу в его орлином полете к высотам коммунизма.

Истории становления и развития новой советской эстрады должна быть посвящена чья-то новая книга, которая явится продолжением талантливого труда Е. М. Кузнецова.

До этого артисты советской эстрады и все, кто заинтересован в ее развитии и росте (а таких больше, чем о том принято думать!), с огромной пользой для себя прочтут предлагаемую книгу Е. М. Кузнецова, первую книгу, целиком посвященную эстрадному искусству.

* * *

Я написал, что продолжением этого труда Е. М. Кузнецова должна быть чья-то новая книга... Написал с горечью, зная, что эту следующую книгу, посвященную развитию и росту советской эстрады, готовил к печати сам Кузнецов. Готовил несколько лет, усерднейшим образом собирал материалы, подолгу и дотошно беседуя с большими и малыми мастерами эстрадного искусства, советуясь, расспрашивая, споря.

Нелепая, как и всегда, смерть прервала эту работу. 27 марта 1958 года Евгения Михайловича Кузнецова не стало. Он не только не успел закончить задуманного труда, но и эту свою первую книгу об эстраде посмотрел только в гранках.

На гражданской панихиде, состоявшейся в здании Московского ордена Ленина государственного цирка, представитель Союза писателей сказал у гроба Евгения Михайловича Кузнецова примечательные слова: «Хороним писателя, а гроб его стоит на арене цирка. Что это — недоразумение, случайность? Нет, это не недоразумение и не случайность: мы хороним писателя, который отдал свой труд, знания и свое перо самому близкому для народа искусству — цирку...»

Отдать себя цирку и эстраде — это значит очень любить эти формы массового зрелища, понимать широту их возможностей, глубину задач и тесную связь с народом. И вполне закономерно, что первая у нас книга по истории цирка и первая книга по истории эстрады — обе принадлежат перу Е. М. Кузнецова.

Но, работая над этими книгами, Кузнецов не был писателем-наблюдателем, который смотрел на эти виды искусства со стороны. Он практически и тесно был связан с ними, и его труды — это труды не только теоретика, но и практика. Известно, что Кузнецов являлся художественным руководителем Главного управления государственными цирками СССР; повседневно работая с артистами, он помогал им своими обширными знаниями и тонким вкусом художника. За эту практическую работу в цирковом деле ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР и он был награжден орденом Трудового Красного Знамени.

В последнее время он возглавлял новый журнал «Советский цирк», который, судя даже по немногим вышедшим номерам, сумел сделать увлекательным и познавательно-интересным не только для цирковых деятелей.

С эстрадным искусством Кузнецова всегда связывала его рецензентская деятельность и работа председателя жюри многих всесоюзных конкурсов и фестивалей эстрадных артистов.

Самое же главное — у него была теснейшая дружба со многими мастерами эстрады, которые очень любили и уважали этого чудесного человека, в свою очередь любившего и уважавшего нелегкое их искусство.

18 Заказ 286

Помимо настоящей книги об эстраде Кузнецов написал монографию о первом эстрадном авторе-рассказчике И. Ф. Горбунове, им литературно обработаны рассказы А. Алексеева-Яковлева о русских народных гуляньях.

Но, уделяя так много внимания цирку и эстраде, Кузнецов отнюдь не ограничивал круг своих интересов только ими. Он начал свою литературную деятельность как журналист и театральный рецензент. Известен целый ряд книг в серии «Театральные мемуары», вышедших под его редакцией и с его вступительными статьями. В их числе «Записки» Юрия Михайловича Юрьева, мемуары Ваграма Папазяна, «Записки советского актера» Николая Черкасова и др. Не секрет, что редакторская работа в такого рода книгах куда более трудная, чем обычная работа редактора.

Ю. М. Юрьев сам говорил, что до многочисленных бесед с Кузнецовым он даже не предполагал, что способен написать какую бы то ни было книгу. А книга вышла едва ли не одной из самых замечательных книг во всей театрально-мемуарной литературе.

Если журналистика и театроведение потеряли в лице Кузнецова человека талантливого, являющегося представителем целой когорты журналистов и театроведов, то деятели советского цирка и советской эстрады скорбят об утрате одного из немногих образованных литераторов, которые самым серьезным образом и с большой любовью относились к этим видам искусства.

Евгений Михайлович Кузнецов так много сделал для советского театра, цирка и эстрады, литературное наследие его столь весомо, что память о нем останется навсегда.

1958

ТРИДЦАТЬ ТРИ ГОДА ОБ ОДНОМ И ТОМ ЖЕ

Дней десять назад в Министерстве культуры СССР состоялось совещание по вопросам эстрадного искусства.

Это было хорошее, нужное совещание. Руководители и мастера эстрады горячо, по-деловому откровенно высказывались относительно...

Впрочем, об этом лучше всего рассказывает газетная заметка, которая стоит того, чтобы ее вспомнить:

«Главной бедой нашей эстрады является безрепертуарье... Писатели, фельетонисты, газетчики должны прийти на помощь эстраде, разделу искусств большой и политической важности. Своевременна мысль Смирнова-Сокольского об организации театров эстрады и фабрики новых эстрадных номеров для молодых артистов. Печать должна относиться к эстрадникам с товарищеским вниманием и пониманием как нужд актера, так и зрителя».

Такова эта лаконичная, но очень точная газетная заметка, правдиво подчеркнувшая все до сих пор не решенные вопросы, обсуждавшиеся на совещании.

У заметки этой есть только одна особенность: она была напечатана в газете не вчера и не сегодня, а тридцать три года назад, 31 июля 1926 года в «Ленинградской правде».

Именно тогда было собрано примерно такое же авторитетное совещание, и председательствующий открыл его словами:

— Нужно сознаться, товарищи, что эстрадой до сих пор у нас никто по-настоящему не занимался...

Поверят ли мне читатели, что новое совещание, происходившее дней десять назад, было открыто точно такими же словами председателя?

Деятели эстрады — прирожденные оптимисты. Они с восторгом пришли на это новое совещание и были от души благодарны Министерству культуры СССР, которое сочло нужным обратить на эстрадное искусство свое внимание.

Душевно, искренне говорил на совещании старый мастер этого искусства Леонид Утесов, произнес речь и я. Если мы оба иногда сбивались, нам дружно суфлировали Илья Набатов, Лев Миров, Михаил Гаркави. Речи наши эти товарищи давно знали наизусть.

Есть два способа изготовления, ну, скажем, обуви, что ли. Существуют большие государственные фабрики, оснащенные всеми чудесами техники. Фабрики эти производят сотни тысяч пар прекрасной модельной обуви. И есть одинокие кустари-сапожники, которые сидят на базарах с железным костылем вместо колодки в руках. Эти так называемые «холодные сапожники» могут подшить оторвавшуюся подметку, подбить каблук. Модельную пару обуви они изготовить не в состоянии.

В помощь эстраде до сего времени давали только «железный костыль», а представители этого искусства ухитрялись и ухитряются изготовлять вполне добротную продукцию. Ведь как бы ни критиковали эстраду, а она очень любима народом и не только выдерживает сравнение с эстрадой западной, буржуазной, но далеко оставляет ее за собой и по мастерству и, конечно, по идейной направленности. К этому стоит добавить, что искусство это рентабельное и никогда не пользовалось государственной дотацией.

Но есть, однако, вопросы, которые без конкретного их решения так и остаются вопросами. В частности, о подготовке кадров.

Как часто приходится слышать вопрос: где же новые Утесовы, Райкины, Мироновы, Шульженки? Да, пока их нет, и они не предвидятся в ближайшем будущем. Новые, талантливые молодые артисты с новым репертуаром не растут, видите ли, на деревьях, как дикие яблоки. Они, правда, иногда появляются так называемым самотеком, но очень медленно: примерно в сорок лет — один Райкин и один Тимошенко. Это никуда не годная ско-

рость! Нужны школы, студии, которые должны быть организованы широко, по-государственному. Тут не помогут всякие временные меры, так сказать, новые «железные костыли».

Наша эстрадно-концертная организация за сорок лет пережила бесконечное количество реорганизаций. Эстраду соединяли с филармонией и цирком, потом отделяли от цирка и от филармонии, сравнительно недавно опять соединили с филармонией и т. д.

Побывав на новом совещании в Министерстве культуры, мы по опыту чувствуем, что приближается время новой реорганизации.

Осмелюсь дать совет: начните на этот раз не с того, с чего начинались все предыдущие реорганизации. Начните с постановки и решения творческих вопросов, привлечения в эстраду авторов и талантливой молодежи.

Нельзя считать одни жанры и виды искусства «трудными», другие — «легкими». Коммунистическая партия и Советское правительство, безмерно помогая литературе, живописи, музыке и театру, никогда не делили искусство на «малое» и «большое».

Это только в «Поднятой целине» Антип Грач так уговаривает деда Щукаря «поступить в артисты»:

« — Делов-то там — на кнут да махнуть! Забавляй людей веселыми рассказами, бреши побольше, чуди подюжей, вот она и вся твоя работенка, она и не пыльная, а денежная».

Однако и в «Поднятой целине» Антип Грач, увидев, что дед Щукарь совсем было уже поверил ему, решил положить конец шутке словами:

«— Ты, дед, дюже подумай, допрежь чем записываться в артисты...»

Мы не будем говорить эстрадной молодежи, как говорил Антип Грач деду Щукарю, что работа, на которую мы их зовем, «и не пыльная, а денежная». Это неправда. Работа на эстраде — трудная, требующая напряжения всех сил и нервов.

От решения насущных вопросов развития эстрадного искусства никак нельзя уходить. Я позволю себе привести здесь еще одну газетную цитату:

«На эстраде удивительно мало актеров. За кулисами больших «показательных концертов» в Доме Союзов, в Консерватории — постоянные участники этих концертов почти ежедневно говорят друг другу: «Смотрите, мы опять встретились!.. В сущности, мы — это труппа. Одна небольшая, из тридцати-сорока человек, труппа, которая обслуживает всю Москву. Почему нам не избрать местком, не назначить директора?»

Это очень верно, и это очень неправильно.

Эстраде необходимы новые мастера, новые «известности» — певцы, фельетонисты, рассказчики, танцоры. Эстрада — изумительное искусство, одно из самых любимых и популярных в нашей стране.

Достаточно подсчитать количество полных сборов, сделанных за сезон упомянутой выше «одной труппой» в том же Доме Союзов.

В боевой день какой-либо кампании в Москве бывает до пятисот зарегистрированных (а главным образом незарегистрированных) эстрадных концертов. По сути дела — это те же, пятьсот театров!

Заглянем на кухню организации всех этих эстрадных мероприятий. Вероятно, подумаете вы, это большое здание, со множеством комнат, в каждой из которых, как в своеобразном цехе огромной фабрики, кипит горячая работа. Режиссеры (крупнейшие в Союзе) слушают новый текст эстрадных произведений, только что написанных крупнейшими в Союзе драматургами и литераторами. В репетиционных залах артисты сдают готовые номера, поставленные и тщательно проверенные этими же режиссерами. В отделе кадров убеленные сединами эстрадные мастера просматривают талантливую молодежь, направляя наиболее достойных в школу эстрадного искусства. От ворот диспетчерской беспрерывно отъезжают автомобили с эстрадными бригадами, составленными умно и толково под непосредственным наблюдением художественного руководителя этой чудесной фабрики. Владивосток, Минск, Киев, Тбилиси подтверждают полученные художественные планы на сезон. Свободные от репетиций артисты слушают в зале доклады на политические и художественные темы — учатся, читают, работают...»

Надо ли говорить, что всего написанного в этой моей старой статье, относящейся к 1939 году, на самом деле не существует и сегодня? Это — сон, волшебный сон, который снится эстрадным артистам уже много лет!

Прежде всего, никакого «Дома эстрады» не существует. Вся организация концертов, начиная от бригад, направляемых для обслуживания целинников, до устройства гастролей крупнейших музыкантов, осуществляется в двух мало приспособленных помещениях.

Впрочем, есть еще пять «репетиционных баз», преимущественно в окраинных дворцах культуры, которые любезно отдают в дневное время свои помещения для наших репетиций. За 600 тысяч рублей в год. И не надо прибегать к счетным машинам, чтобы, помножив эту цифру на десять лет, получить итог в шесть миллионов, на двадцать лет — двенадцать,— сумму, на которую можно было бы построить не «Дом», а целый «Небоскреб эстрады».

Почему-то, когда я заговариваю именно об этом, работники Министерства культуры досадливо машут рукой и неизменно восклицают: «Ах, товарищ Сокольский, да разве в помещении дело!» Мне же думается, что дело и в помещении тоже. Я мысленно рисую себе такой Дом эстрады, в котором имеется и собственный театр, и репетиционные залы (а не «базы» — ненавижу

это слово!), и дискуссионный клуб; а главное — школа, студии и фабрика новых эстрадных номеров для молодежи и для артистов непенсионного возраста.

Тарифная система оплаты артистов и авторов эстрады сейчас страдает значительными недостатками. Эти недостатки умножились после недавно произведенной реформы. Глубоко ошибочна оценка выступлений артистов эстрады в зависимости от количества времени, занимаемого ими на сцене. Уверен, что пять минут пения Федора Ивановича Шаляпина доставили бы слушателям значительно больше наслаждения, чем все вокальные упражнения, например, лично мои, хотя бы эти «упражнения» продолжались несколько лет без минуты перерыва... Тарифная сетка оплаты труда артистов давно требует пересмотра.

Работа артиста эстрады — благодарная, нужная, а главное, уважаемая в стране работа. И любовь народа к эстраде — самая замечательная награда каждому подлинному художнику этого искусства, которое в семье других советских искусств не может и не должно занимать какого-то второстепенного места.

1959, август

С ТРИБУНЫ КРЕМЛЕВСКОГО ТЕАТРА

Из выступления на Всероссийском совещании по вопросам эстрадного искусства 16 декабря 1959 года.

...Сегодня очень ответственное и очень важное для нас с вами совещание.

Позвольте начать со слов писателя Константина Георгиевича Паустовского. Паустовский рассказывал, что Чехов любил писать на подоконниках, Вольтер писал, опустив ноги в таз с холодной водой, Бальзак и Золя выпивали во время работы огромное количество черного кофе. В молодости, будучи обуреваем жаждой стать писателем, я испробовал все эти способы. Я писал на подоконниках, но из меня не вышло Чехова. Я писал, опустив ноги в таз с холодной водой, но из меня не получилось Вольтера. Выпивал огромное количество кофе, но не стал похожим ни на Бальзака, ни на Золя. Каждому, очевидно, свое... Поэтому, взяв на себя смелость выступить сегодня по вопросу эстрадного искусства, я хотел бы прежде всего подчеркнуть, что буду высказывать только личные свои соображения, которые могут и должны подвергаться обсуждению. Я отнюдь не склонен считать их требующими обязательного признания. В этом отношении я, возможно, и отличаюсь от тех критиков и искусствоведов, которые все написанное ими считают непреложным законом и, не дожидаясь согласия общества признать эти «законы» законами, готовы иногда карать всех и вся за их невыполнение.

Мне думается, что главное значение нашего Всероссийского совещания — этого первого не только в нашей стране, но, пожалуй, и в мире, широкого и представительного совещания по вопросам эстрадного искусства — чисто психологическое.

Я не знаю, какие коренные изменения практического порядка подскажет наше совещание, но что оно может в корне изменить отношение к этому виду искусства — вне всякого сомнения. Я даже убежден, что целый ряд практически необходимых решений и мероприятий, без которых невозможен рост и процветание советского эстрадного искусства, упирался до сего времени прежде всего в неверное отношение к нему. Советское эстрадное искусство сегодня, быть может, больше всего нуждается в категорическом признании, что оно — это искусство — важное, политически полезное и действительно любимое народом.

Со стороны может показаться, что я ломлюсь в открытые двери, так как со всех этих слов о важности и полезности эстрадного искусства почти все статьи и рецензии об эстраде обычно и начинаются. Дескать, кто же об этом спорит?

Но в том-то и беда, что вслед за этими торжественными словами дальнейшее содержание этих статей и рецензий в подавляющем большинстве случаев таково, что не поймешь — какую же, собственно, эстраду любит у нас народ? Какую эстраду имеет в виду автор: ту ли, которая была (а быть может, ее и не было), ту ли, которая будет (а будет ли она вообще — еще неизвестно), но, во всяком случае, отнюдь не ту, какая есть сегодня. Это не Утесов, о ком я прошлым летом прочитал слова и выражения, какие обычно употребляют в применении к проворовавшимся кассирам. Это и не я, потому что и о себе я совсем недавно прочитал, что я чуть ли не самое отрицательное явление на эстраде. Это и не Набатов, не Рудаков и Нечаев, не Муравский, не Гаркави. Это даже не плеяда каких-то молодых артистов, которых вдруг начали усиленно восхвалять, чтобы утереть нос зазнавшимся старикам.

Это, по-видимому, не мы, а какие-то абстрактные фигуры ездили по фронтам гражданской войны, забирались на самые передовые линии Великой Отечественной войны, как и сейчас забираемся в самые глубинные пункты страны, на заводы, на фабрики, на целину, даже на Северный полюс. Это, по-видимому, не те, кого имел в виду А. А. Фадеев, когда настойчиво напоминал о недопустимости недооценивать значительность роли эстрады, этого, по его словам, «несомненного героя повседневного отдыха советских людей».

Как мне кажется, писатель проник в самую суть вопроса. Он понял, что эстрада — это острое и чрезвычайно действенное оружие, которое, как и всякое оружие, может принести огромную пользу и такой же огромный вред.

К великому счастью, эстрадное искусство, несмотря на то, что долгие годы было предоставлено самотеку и лишено настоя-

щей помощи, нигде, ни на каком этапе не принесло вреда. Работники этого искусства с первых дней Октябрьской революции целиком и полностью поставили себя на службу партии, на службу народу.

Высокая политическая сознательность работников этого вида зрелища неоднократно подчеркивалась всеми делами советских эстрадных артистов. Что бы там ни говорили об отдельных недочетах и недостатках советского эстрадного искусства, порой весьма и весьма значительных, оно выросло в передовое, идейное искусство, не идущее даже в сравнение с эстрадой западной, буржуазной.

И поистине глубоки народные корни этого искусства, велика любовь к нему народа и велико сознание долга у лучших представителей эстрады, если она сумела прийти на Всероссийское совещание не разбитой вдребезги, а живой, объединенной одним желанием быть еще более полезной в деле коммунистического воспитания трудящихся, выполнения семилетнего плана строительства коммунизма в нашей стране.

...Я далек от самообольщения и не хочу вызвать упрека в отсутствии самокритики. Нет сомнения, что в ряды эстрадных артистов проникло немало людей, «деятельность» которых заслуживает, может быть, куда более решительных мер, чем все те критические статьи и фельетоны об эстраде, общее количество которых, если собрать их воедино, вероятно, будет равно Полному собранию сочинений Льва Толстого.

Во всех этих статьях и фельетонах была допущена, однако, одна методологическая ошибка. Дело в том, что подобных «деятелей» никак не меньше и в других видах искусства — театре, литературе, живописи. У нас на базарах до сих пор продаются чудовищные гипсовые коты-копилки или не менее чудовищные ковры-картины, изображающие лебедей, похожих на откормленных поросят. Однако ни один критик не называл людей, мастерящих этих котов из гипса, скульпторами, а малюющих ковры-картины — художниками.

Думается, что сообщения о жуликах-гипнотизерах, халтурных, так называемых диких коллективах, имеющих почему-то до сего времени возможности разъезжать по необъятным просторам нашей Родины, торговать пошлятиной и обманывать не в меру доверчивых руководителей филармоний на местах, не следовало озаглавливать «У нас на эстраде». Это, конечно, не «у нас» и, конечно же, не «на эстраде». «У них, в уголовном мире» — вот заглавие для всех этих статей и фельетонов. При чем здесь эстрада?

Есть, товарищи, одно старое и ныне редко употребляемое слово — «репутация». Репутация имени, репутация дела. О ней надо заботиться. И тут я не снимаю вины и с самих эстрадных артистов, которые весьма часто портят репутацию своей профессии и своих организаций не только делом, но и излишней бол-

товней, мусированием слушков и слухов, порой не стоящих выеденного яйца. Я не знаю ни одного артиста МХАТ, который бы, разговаривая о своем театре, не снимал бы при этом, образно говоря, шляпы. Но я частенько слышал отзывы артистов эстрады о своем учреждении. А также слышал отзывы руководителей этих учреждений о своих артистах, и должен сознаться, что ни те, ни другие порою явно не заботятся о репутации дела, которому служат.

Беда, однако, не только в этом. Немало нареканий и недоразумений связано с тем, что само понятие «эстрадное искусство» еще не получило точного определения.

Более того, создается впечатление, что все плохое — это именно эстрада, а все хорошее, хотя и ничем от эстрадного искусства не отличающееся, — это нечто другое, более высшее, «академическое», «концертное». Бытует также слово «филармоническое», хотя ни один энциклопедический словарь не объясняет значение этого слова так, как его пытаются толковать у нас.

Из понятия «советское эстрадное искусство» почему-то выпали наши замечательные танцевальные ансамбли, русские народные хоры, балалаечные оркестры и многое другое, относящееся именно к эстрадному, а не к какому другому виду искусства. Почитатели Владимира Яхонтова обижаются до слез, если этого артиста называют «мастером эстрады». А между тем этот выдающийся чтец-новатор был мастером именно эстрадного, политически острого и злободневного искусства.

Понятие «эстрадное искусство» значительно шире того понятия, которое пытаются навязать этому замечательному и подлинно народному искусству. Разница между Ильей Набатовым, исполняющим свои куплеты, и Игорем Ильинским, читающим на эстраде басни С. Михалкова, может быть только качественная — кто-то лучше, а кто-то хуже,— но отнюдь не какая-то «разрядовая»: один, мол, «филармония», а другой — «эстрада».

И вместе с тем не грех вновь и вновь повторить, что эстрада — это не место службы или площадка для гастрольного выступления, а своеобразный самостоятельный вид искусства. А это выдвигает свои требования перед выступающим, будь он профессиональный артист эстрады или артист театра и кино.

То, что на эстраде выступают и артисты оперы и артисты драмы, абсолютно закономерно. Это было и раньше: была М. Н. Ермолова, читавшая в концертах стихи Некрасова, был Б. С. Борисов, выступавший с песнями Беранже и частушками Демьяна Бедного, и т. д. Но тут надо соблюдать одно условие.

Коли речь идет об эстрадном искусстве, то необходимо, чтобы выступающий артист понял всю специфику этого искусства. Так, как понимала это великая Ермолова, выступавшая в концертах не с отрывками из пьес, а со стихами, революционными стихами Некрасова, и имевшая головокружительный успех у демократической молодежи. Как понимал это не менее великий

артист русской драмы В. Н. Давыдов, который под гитару пел старинные романсы,— разве он не заботился о том, чтобы на эстраде выступать именно с эстрадным репертуаром?

Игорь Ильинский пишет в своих воспоминаниях, как он готовится к выступлениям на эстраде. Он к ним готовится порою тщательнее, чем к ролям в спектаклях. Это не «отрывки из обрывков», которыми иной раз угощают крупнейшие мастера театров нашу публику. Наша вина, что мы не могли им помочь в нахождении специального репертуара. Такое положение нельзя терпеть. А то что же получается? Вот артисты кино. Они считают: мы-де народ свободный, делаем, что хотим. И действительно, порой делают, «что хотят». А затем в рецензиях об этих «кино-казачьих вольницах» пишут: «У нас на эстраде». И опять-таки эстрада отдувается за чужие грехи.

Я беседовал со многими артистами театра, оперы, балета, и все они в один голос говорили: «Дайте репертуар, помогите!» И, конечно, им надо помочь. Советское эстрадное искусство надо строить также и с этого конца.

Но самое правильное и верное — это тот путь, который давно уже открыт и проторен во всех видах искусства, кроме эстрадного. Школьная и студийная подготовка молодых артистов. Фабрики новых номеров и нового репертуара для всех артистов вообще и артистов-совместителей в частности.

Вот, говорят, Смирнов-Сокольский никакого учебного заведения не кончил, Утесов тоже нигде не учился, Райкин тоже сам собой сделался. Это не верно, что Райкина никто не готовил. Если его вы спросите, он покажет вам список режиссеров и авторов, которые активно помогали росту его блестящего таланта, и помогли ему стать тем Райкиным, которого мы знаем и любим сейчас.

Конечно, появляются отдельные артисты и в порядке «самотека», но очень и очень редко. Положиться только на «самотек» мы не можем...

...У нас безмерно увлекаются подготовкой театрализованных программ. Я и сам, начинал с Мюзик-холла, мог бы перечислить множество программ, поставленных с моим участием под различными названиями: «Букет моей бабушки», «Вот идет пароход», «Его день рождения» и т. д. Это и моих рук дело. Но, строя эти программы, мы никогда не забывали, что основа эстрадного искусства — это «его величество номер». Вот основная специфика и сущность эстрадного творчества как такового. В этом отношении мы сродни цирку, где демонстрация отдельных законченных номеров и есть цирковое зрелище. Цирк также ставит прологи и эпилоги и делает попытку объединнть отдельные номера в единую программу. Но там все это гарнир, соус, помогающий основному — номеру. А у нас, на эстраде, начали подавать гарнир и соус как основное блюдо. Увлечение гарнирами и соусами объясняется тем, что делать их гораздо легче. Делать эстрад-

ный номер — это огромный труд, требующий куда больше изобретательства и таланта.

Я за построение любых тематических театрализованных программ, но с непременною основой их, заключающейся в новых, ярких эстрадных номерах.

Я также и за развитие самой широкой сети театров миниатюр. Их в старой, дореволюционной Москве было свыше пятнадцати, а в Петербурге чуть ли не двадцать пять. Пусть в новой Москве их будет сорок, пятьдесят. Это очень нужное и интересное искусство. Однако и они не должны подменять собой эстраду как таковую. В их программах весьма часто есть отдельные элементы эстрады, эстрады же как таковой в них мало. Пусть живет и процветает и то и это, но не должно одно подменять другое.

Мне кажется, что если предложить артистам Малого или ленинградского Пушкинского (бывшего Александринского) театров построить программу театра миниатюр, даже с куплетами и танцами,— они ее хуже или лучше, но построят. Если же предложить им подготовить эстрадную программу, то они или не построят вовсе, или это будут те самые «отрывки из обрывков», которые мы с вамн уже неоднократно видели.

Меня очень обрадовал откровенный разговор на эту тему с Аркадием Райкиным. Я посетовал, что когда-то его театр назывался Эстрадным театром миниатюр, а ныне называется просто Театром миниатюр. Когда-то в его программах выступали непременно и акробаты, и певцы, и даже ваш покорный слуга раз или два был участником его замечательных программ. И мы никак не мешали друг другу. Потом это дело было как-то снивелировано, да и сам Райкин уже давно не читает злободневных политических фельетонов, которые ему, как талантливому человеку, удавались прекрасно.

На мой вопрос — почему это так? — Райкин весьма честно ответил: «Это ведь не от хорошей жизни, Николай Павлович! Нет новых хороших эстрадных номеров, не пишут острых и интересных фельетонов». А надо, чтобы были и новые номера и острые фельетоны!

Повторяю, что я за развитие сети театров миниатюр. Я за построение новых интересных программ, театрализованных каким угодно способом, но я напоминаю, что все это не должно подменять собой рост и расцвет отдельных эстрадных номеров, являющихся основой основ этого замечательного искусства.

Именно для роста и воспитания артистов эстрады, делающих новые номера, необходимы школы, студии и фабрики нового репертуара. Сейчас идет спор, что именно нужно: школа или фабрика? Если школа, то какая нменно? Если фабрика, то для артистов с какой степенью подготовки? И так далее. Думается, что нужно и то, и другое, и третье.

Существует мнение, что и имеющиеся у нас театрально-учебные заведения, готовящие драматических, оперных и балетных

артистов, могли бы в своих программах уделить место также эстрадному искусству, ориентируя талантливую молодежь, имеющую склонность к эстрадному творчеству, на профессионально-эстрадную деятельность. Думается, что это тоже было бы правильно. Надо лишь учесть, что до последнего времени это не только не делалось, но, наоборот, эстрада в таких учебных заведениях была своего рода «жупелом», которым пугали отстающих учеников.

Преподаватели Щепкинского училища, территориально располагавшегося одно время над помещением ВГКО, при плохом ответе ученика указывали пальцем вниз и говорили: «Не будете учиться — вот что ждет вас!» Это же совсем так, как в старое время чадолюбивые мамаши угрожали: «Не перейдешь в следующий класс, отдам тебя в пастухи».

Но в наше советское время и пастух — уважаемая профессия. Как же так получилось, что профессия эстрадника оказалась в глазах академического педагога чем-то средним между мозольным оператором и банщиком из Сандуновских бань?

Такие представления нужно в корне ломать. Наше рабочее место — эстрада должна быть уважаемым местом для всех.

Если мне скажут, что я сгущаю краски и что-де, мол, кроме руководителей консерваторий и балетных или драматических школ есть еще народ, который любит эстраду, то я так отвечу: если бы не эта любовь народа, разве на эстраде остался бы хоть один артист? Что мы, обсевки в поле и нам пойти некуда? Мы только и держимся этой любовью народа к нашему искусству.

Говорят, что уважение не просят, а его завоевывают. Правильно. Так вот, и я не прошу, я воюю за это уважение.

Надо объяснить людям, что эстрада — это настоящее, большое искусство. И тут мы будем просить помощи у журналистов. Ругайте плохое, но не замалчивайте хорошее!

Ведь есть же на эстраде хорошее, достойное того, чтобы молодые талантливые люди могли избрать это своей профессией, которая ничуть не хуже профессии инженера, врача или агронома. Эстрада — нужное народу дело!

Обвинения, которые сыплются на голову эстрадных артистов, я принимаю целиком и полностью. Да, многое плохо, многое несовершенно, и виноваты во многом мы сами.

Но позвольте быть не только обвиняемым, но и задать несколько недоуменных вопросов. Если эстрада действительно нужное, важное и любимое народом искусство, а сейчас это уже не вызывает спора, то почему же оно должно расти и развиваться в условиях, столь не похожих на условия, в которых растут и развиваются у нас в стране другие виды искусства? Почему, скажем, у цирка должны быть собственные цирковые помещения во многих крупнейших городах СССР, а необходимость постоянных эстрадных театров, где бы вынашивались новые хорошие программы и апробировались новые номера, до сего времени еще

подвергается сомнению? Если в газетах, в ежегодных объявлениях для молодежи «Куда пойти учиться?» перечисляются институты и училища для артистов, инженеров, врачей и для поваров, и для акробатов, и для художников, то почему до сего времени не упоминается (да и не может упоминаться) какое-либо училище для артистов эстрады?

Практические вопросы эстрадного искусства надо решать, решать по-государственному, по-большевистски *.

Не менее необходимо решать вопросы теории эстрадного искусства, совершенно обойденные критиками и искусствоведами, разрабатывать, пропагандировать и утверждать в нашей практике принципы марксистско-ленинской эстетики применительно к природе и возможностям эстрадного искусства. Необходимо соответственно влиять на творческий рост артистов эстрады, не полагаясь на случайные вкусовые оценки.

Я помню, в Ленинграде был талантливейший (к сожалению, уже покойный) куплетист Василий Васильевич Гущинский. Его очень любили рабочие Петроградской стороны. Он был по-настоящему талантлив, но переходу его на новые рельсы мешали не только шоры старого, «босяцкого» репертуара, но прежде всего недостаток общей культуры, безграмотность.

Литературной частью Ленгосэстрады в то время ведала одна известная пожилая поэтесса, весьма далекая, однако, от каких-нибудь представлений об эстраде вообще. Искренне желая помочь Гущинскому, она как-то и говорит: «Василий Васильевич! А почему бы вам не обратиться к Рабле? Мне думается, что у него в «Гаргантюа и Пантагрюэле» вы бы нашли нужный образ. Мне представляется, что решение вашего номера как раз и лежит в плане Рабле».

Вася Гущинский, не задумавшись, ответил: «О чем вы говорите? Дайте мне телефон этого Рабле, и я сегодня же закажу ему репертуар».

Это не анекдот, товарищи. И я вышел к вам не для того, чтобы рассказывать анекдоты, хотя мог бы рассказать сотни таких же печальных анекдотов, напоминающих об одном и том же — о необходимости помогать таким Гущинским работать над собой, овладевать хотя бы начатками знаний литературы, политики, ис-

---

* В осуществление решений, принятых на Всесоюзном совещании по вопросам эстрадного искусства, в 1961 году было открыто эстрадное отделение в Государственном училище циркового искусства, преобразованном в Государственное училище циркового и эстрадного искусства, а в 1968 году начало работать специальное эстрадное отделение в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского (Москва). Подготовка эстрадных артистов ныне ведется также на вновь открытых эстрадных отделениях Ленинградской консерватории, Украинского института театрального искусства (Киев), во Всесоюзной творческой мастерской эстрадного искусства (Москва), продолжившей работу, начатую во Всесоюзной студии эстрадного искусства, организованной в 1940 году по инициативе Н. П. Смирнова-Сокольского, и др.— *Ред.*

кусства, подымать культуру, воспитывать вкус. Талант — это очень много, но необходимо еще трудиться. Талант без труда, труда осмысленного и целенаправленного, пусть это и тривиальные слова, ничего не стоит в искусстве.

...Я часто смотрю на некоторых наших молодых конферансье и думаю: как бы им сказать, что вот эта самая их нарочитая, искусственная элегантность, эта якобы изысканная вежливость, утрированная мягкость подачи текста — все это ненастоящее, противоречащее требованиям советского искусства, советской эстетики.

Константин Сергеевич Станиславский, сидя в зале на репетиции, часто останавливал актеров возгласом: «Не верю!» Вот и зритель нередко смотрит на некоторых наших молодых артистов и не верит ни их элегантности, ни изысканности их манер. Все это ненастоящее, фальшивое: многое здесь не от нашей сегодняшней жизни, а от какого-то Столешникова переулка времен нэпа.

Общеизвестно, что форма должна соответствовать содержанию. А как часто мы слышим на эстраде слова: «фабрика», «работница», «колхозница» от хороших советских артисток, каждая из которых и сама может быть и работницей и колхозницей, и поют они об этом прекрасно и искренне, но в совершенно неподобающих одеяниях, компрометирующих и слова песни и самих исполнительниц.

У нас есть великолепная певица Лидия Русланова. Я убежден, что такого мастера народной песни не было на старой эстраде. И я не мог бы назвать другую певицу или певца, кроме, может быть, Утесова с советской песней, кто бы обладал таким же секретом безраздельного владения аудиторией.

В чем же основа этого ее успеха? В голосе? Да нет, я знал певиц и с более богатыми вокальными данными. В чем же? Мне думается, прежде всего в любви к русской песне, к родному народу, ее создавшему, в любви, которая звучит в каждой ноте, в каждом слове, спетом Руслановой с эстрады. Это была страстная вера в то, что она поет, это было то самое «верю», которое сказал бы Станиславский (а он, кстати сказать, так о ней самой и говорил).

И, конечно, важен был внешний облик артистки. Русланова пела в каком-то, может быть, этнографически не особенно верном, но все же в русском костюме. И когда она выпевала слова «Меж высоких хлебов затерялося небогатое наше село», то и костюм, и манера исполнения, и весь внешний облик соответствовали песне, сливались с нею. А разве кто-нибудь сказал нашим эстрадным исполнительницам, что петь эту же самую песню в бальном, оголенном до очевидной недопустимости «парижском» туалете не подобает! А ведь поют! Поют в таком виде и русскую песню, которая называется «У колодца...». А зрители сидят и думают: а что в таком костюме можно делать у колодца?

Я помню, как когда-то один почтенный бас из Большого театра, уступая настойчивым требованиям слушателей, спел в концерте песню, начинающуюся словами: «Говорят, что я морячка — неизвестно почему». Я смотрел на этого мощного мужчину и думал: а действительно, почему говорят, что он — морячка? И только потом решил, что происходит это из-за отсутствия режиссуры на эстраде, из-за отсутствия художественного контроля не только за репертуаром, но и за внешностью и костюмами исполнителей. Пора же наконец найти соответствующий облик, соответствующую манеру поведения для артиста советской эстрады. Мы должны быть законодателями, а не подражателями чуждым нам стилям и формам. На эстраде страшно не то, что абсолютно плохо. Плохое понятно всем, и оно легко может быть убрано. Страшнее то, что́ иногда весьма многими признается хорошим — и *внешне,* по мастерству, порой действительно блестяще. Но по *существу* это хорошее и блестящее весьма часто бывает и ненужным, и вредным.

Артист Вертинский был великим (я не боюсь этого слова) мастером исполнения своих песен. Его артистизм, выразительность, жестикуляция заслуживают и сейчас глубочайшего изучения, но песни, которые он пел, с точки зрения советской эстетики были бесконечно далеки от наших требований. И порой, чем лучше было их исполнение, тем вреднее было их звучание. И недаром в последние годы в исполнение своих старых песен — исполнение, повторяю, блестящее — он все отчетливей вносил подчеркнуто ироническую интонацию.

На эстраде надо в одинаковой степени требовать и нужного актуального репертуара и большого мастерства исполнения. Одно без другого существовать не может. Нельзя прикрывать важной и нужной темой убогость артистического дарования, но нельзя прикрывать блеском и талантом исполнения и политическую убогость, ненужность содержания.

И еще. Нельзя забывать, что эстрада (если говорить о разговорном ее жанре) — явление не только сценическое, но и литературно-сценическое. Жизнь разговорного жанра на эстраде целиком подчинена, как это было и раньше, во времена Курочкина, Горбунова, Некрасова, тем процессам, которые происходят в литературе, во многом зависит от них. Это по-своему сказывается и на оскудении таких форм эстрадной сатиры, как фельетон, куплеты, с которыми и в литературе в целом не слишком благополучно. Вместе с тем нас не может не тревожить, что все меньше и меньше становится писателей, которые самоотверженно идут на написание фельетона или куплетов, специально предназначенных для эстрады. Масс, Червинский, Владимир Поляков... можно назвать еще несколько имен — максимум восемь-десять — писателей, которых действительно тревожат судьбы эстрады, кто о ней заботится и просто ее любит, но с каждым годом — повторяю — число их уменьшается.

Между тем активное участие писателей в творческих поисках эстрады, в создании нового репертуара, новых номеров нам жизненно необходимо.

...Я упрекаю других, но все упреки относятся и ко мне самому. Но сейчас не в нас, стариках, дело. Мы, старики — Утесов, Набатов, Муравский и другие,— довезли эстрадную колесницу до Кремля, довезли в лучшем состоянии, чем она была тогда, когда мы сами в нее впрягались. Этим мы обязаны прежде всего вниманию партии к нашему искусству.

Теперь дело за вами, за молодыми. Вы должны строить дальше это замечательное, любимое народом искусство. У всех нас, и старых и молодых, нет и не может быть других желаний, кроме того, как улучшить дело, которому отдали жизнь, других стремлений, кроме того, как сделать наше искусство действительно достойным той эпохи, в которую живем, как поставить его еще лучше на службу родной партии, родному народу.

1959

ТЕПЕРЬ ДЕЛО ПОЙДЕТ!

Советская эстрада — искусство жизнерадостное, злободневное, заслуженно любимое народом. Человек после работы не всегда пойдет в театр, он иной раз предпочтет концерт, эстрадное обозрение, вечер миниатюры «серьезному» спектаклю.

Но почему-то существует не то что пренебрежительное, нет, но невнимательное отношение к этому, самому мобильному, доходчивому из всех искусств. О нем не говорят серьезно, над ним не размышляют, о нем не пекутся, ему не посвящают толстых книг и больших газетных статей. Поэтому для всех работников эстрады, старых и молодых, маститых и только-только начинающих свой тернистый путь, Всероссийское совещание, на котором говорилось об эстраде, и только об эстраде, было праздником. Праздником долгожданным, необходимым и давно заслуженным. Наконец-то можно поговорить откровенно о всех недостатках и нуждах. Для работников театра, привыкших к постоянному, пристальному вниманию, совещания — не внове. Мастера же эстрады, не избалованные интересом к себе со стороны общественности, с восторгом, взахлеб говорили с трибуны обо всем, что касается их профессии...

Да, это был праздник.

Но праздник кончился, и начались будни: предстоит большая и серьезная работа. Эстраду ожидают поиски нового стиля, новых форм, новых жанров и, наконец, нового репертуара — современного, острого, максимально отвечающего темам дня.

Поговорите с любым из артистов эстрады — в каком бы жанре он ни работал,— он, рассказывая вам о своих многочисленных нуждах, обязательно коснется репертуара.

«Разговорник» посетует на то, что большие писатели считают ниже своего достоинства заниматься малыми жанрами, а те, кто занимается, относятся к своему труду без особой взыскательности и часто, ох как часто, сбывают на эстраду низкопробную продукцию.

А вокалист?.. У него много своих неразрешенных вопросов, но первый из них — все тот же вопрос репертуара. Как мало хороших, специфически эстрадных произведений попадает в руки вокалистов. Ведь не случайно в репертуаре певцов и певиц самых различных индивидуальностей, темпераментов и склонностей вы найдете одни и те же произведения. От сходства вкусов, скажете вы. Нет, от бедности репертуара!

Рождение нового эстрадного номера, будь то песенка, куплет, реприза или миниатюра, начинается с написания текста — основы драматургического или вокального произведения.

Вопрос этот сугубо творческий, но решать его нельзя в плане «чистого искусства», изолированно от вопросов организационных. Поэтому, если мы хотим иметь талантливые, умные и актуальные произведения для эстрады, мы должны решить сначала ряд вопросов организационных.

Союз советских писателей — и в Москве и особенно на местах — никак не помогает эстрадным организациям создавать репертуар. Почти то же самое можно сказать и о Союзе советских композиторов.

Конечно, нельзя снимать ответственность за репертуар и с самих концертных организаций, которые могли бы активнее «вербовать» писателей и композиторов, творчески увлекать их своей работой, создать нормальные, правильные взаимоотношения с творческими союзами. Но виновато и Министерство культуры, не проявившее должной заботы о деловой, действенной связи концертных организаций как с творческими союзами, так и с отдельными авторами, композиторами и литераторами, подвизающимися в эстрадном жанре.

Предложение пишущего эти строки — организовать Бюро эстрадного репертуара. Такая организация могла бы в какой-то мере помочь наладить плановое, а не случайное поступление нового, актуального репертуара.

С проблемой репертуара неразрывно связана и другая смежная с ней проблема — проблема режиссуры на эстраде. Ведь все, что пишется для артиста эстрады, требует интересного, оригинального воплощения. Можно загубить неинтересным решением любое отличное произведение.

С режиссерскими кадрами дело обстоит плохо, очень плохо! Налицо явная недооценка режиссуры как важнейшего компонента в деле создания новых эстрадных номеров и концертных программ.

Кардинальным вопросом в деле улучшения советской эстрады является также вопрос создания теории эстрадного искусст-

ва. Нет надобности объяснять, что эстрада — искусство специфическое, не позволяющее подходить к себе с общей меркой... Но если театр, кино и другие виды искусства имеют свою собственную разработанную теорию, то эстрада лишена каких-либо теоретических пособий. Поэтому так остро и стоит вопрос о разработке теории эстрады.

Даже в таком, казалось бы, простом вопросе — а что же, собственно, представляет из себя эстрада, какое понятие вкладывается в это короткое слово,— существует полная путаница. Вопрос этот не оговорен и толкуется всеми по-разному.

Необходимо срочно провести ряд творческих совещаний по отдельным жанрам эстрады, определить место каждого из них, осмыслить причины отставания того или иного жанра, очертить границы требований, предъявляемых к нему, дабы получить теоретически точные установки и раз навсегда договориться между собой, чтобы не спорить по элементарным вопросам теории.

Надо призвать советских искусствоведов направить свою творческую мысль на создание учебных и методических работ по эстрадному искусству.

Никто не интересуется опытом отдельных маститых актеров. Жизненные уроки, наблюдения, творческие биографии — словом, весь путь эстрады мог бы многому научить молодого артиста, а будучи обобщенным, стал бы поучительным для деятелей искусства вообще. Разве плохо было бы печатать монографии о ведущих мастерах эстрады, издавать альманахи, посвященные эстраде, и сборники концертного репертуара, не только нового, но и старого, в лучших его образцах являющегося эталоном вкуса и знания эстрадной специфики?

У эстрады отсутствует своя библиотека. Даже то немногое, что изредка издается, не собирается и не систематизируется. Вся библиография эстрады могла бы уместиться буквально на клочке бумаги!

Мастера стареют... Мы наперечет знаем всех больших эстрадных артистов. А пополнение?

С кадрами дело обстоит из рук вон плохо. И плохо отнюдь не по вине самих артистов, которые не заботятся о смене, и не потому, что вдруг исчезли молодые дарования. Дело в том, что эстрадными кадрами специально никто не занимается. Молодых артистов оперы, драмы, балета и даже цирка пестует множество специальных училищ — высших, средних и начальных. У цирка даже сверх того существуют фабрики по созданию новых номеров. И только эстрадных артистов никто не готовит, никто не воспитывает. Расчет здесь только на самотек.

Не задалась карьера молодому дебютанту кино или драматическому артисту — он идет пробовать силы на эстраде. Сделал одаренный юнец дома по вдохновению номер — он превращается в эстрадного артиста, а о том, что его надо учить — почти не думают: популярность есть, и все в порядке! Молодому арти-

сту, «эстрадному» по характеру своего дарования, но не приготовившему своего номера, закрыты двери всех концертных организаций, его не имеют возможности принять на срок, который ему необходим, чтобы сделать номер.

Все попытки в этом направлении не идут дальше создания «карликовых» студий, которые, несомненно, приносят свою пользу, но не решают дело с кадрами в целом.

Сейчас Министерствами культуры СССР и РСФСР выдвинута идея создания школ, студий, фабрик новых номеров для молодых артистов эстрады. Молодым, талантливым артистам, пожелавшим отдать свой талант профессиональной работе на эстраде, надо дать зеленую улицу, создать все условия для того, чтобы превратить дерзающего «юнца» в эстрадного артиста.

Эстрада — это область подвижничества в искусстве. Надо иметь много мужества и сил, чтобы сделаться хорошим эстрадным артистом. Настало время приложить все усилия для того, чтобы это трудное, но такое живое и благородное искусство стало действительно высоким, передовым, по-настоящему современным!

1960, январь

ПОЧЕМ ФУНТ ЛИХА!

Старые артисты не прочь похлопать по плечу молодых и сказать им: «Вам, товарищи молодые, сейчас много легче. Вот когда *мы* были в вашем возрасте — мы знали почем фунт лиха...»

Нам было труднее, а им легче.

Я далеко не убежден, что это правда. В чем-то нам в свое время было, вне всякого сомнения, много труднее, а в чем-то и много легче. У каждого нового поколения артистов есть свой «фунт лиха», который приходится оплачивать такой же дорогой ценой, какой платили за свои «фунты лиха» старые артисты.

Какой же основной «фунт лиха» вижу я сейчас у новых молодых артистов советской эстрады, в частности у артистов так называемого разговорного жанра?

Ответ мой будет несколько парадоксальным, но, как мне кажется, правильным: основной «фунт лиха» эстрадных сатириков и юмористов — это возросшая культура советского зрителя, чрезвычайно возросший уровень его образования, высокая степень его начитанности и понимания задач искусства.

Артист, вышедший сегодня на эстраду разговаривать со зрителями, не имеет права быть ниже зрителей ни по культуре, ни по образованию. Он должен быть хотя бы на уровне зрителей, иначе никакие природные способности или даже талант его не спасут.

Сейчас уже мало выучить несколько цитат из «Сборника афоризмов», чтобы прослыть «культурным юмористом». А вот в

дни моей молодости даже и «Сборника афоризмов» порой было много. Помнится, существовал на эстраде такой «сатирический дуэт» Яненко. У них в репертуаре был номер, в котором один партнер спрашивал другого: «К какой партии ты принадлежишь?»

И партнер отвечал: «Я — сосал демократа...»

И зал Сергиевского народного дома в Москве гремел смехом и аплодисментами. Боюсь, что сейчас, при появлении подобного на эстраде придется вспомнить слова покойного Ильфа из его «Записной книжки» о том, что «в штате Техас с момента выхода на сцену такого конферансье до предания его тела земле с отданием погребальных почестей — проходит ровно пять минут».

У нас, слава создателю, не Техас и ничего похожего быть не может, но иногда, когда услышишь некоторые «остроты», где-то в глубине души у меня копошится сожаление, что наши зрители, хотя бы отдаленно, не напоминают ильфовских «ковбоев в бараньих штанах», которые в подобных случаях «сразу открывают беспорядочную стрельбу из револьверов».

Бездарные, тупые и пошлые остроты сейчас, к счастью, лишь редкое исключение. Как правило, требуется литературный материал высокого качества, требуется высокая культура исполнения и са́мого исполнителя.

Без природных способностей, без таланта на эстраде никуда не прыгнешь, но и на одном таланте без культуры — далеко не уедешь.

Необходимость сочетания и того и другого — несомненный «фунт лиха» для сегодняшних молодых (да и не только молодых!) артистов эстрады.

Когда-то Аркашка в «Лесе» говорил:

«Образованные одолели: из чиновников, из офицеров, из университетов — все на сцену лезут...»

По-видимому, для «Аркашек» того времени это было своим «фунтом лиха». Сегодня для нашей, советской эстрады, наоборот, «фунт лиха» заключается в том, что необразованные, малокультурные (а иногда и псевдокультурные) люди пытаются проникнуть в ряды ее работников.

На Всесоюзном совещании по вопросам эстрадного искусства неоспоримо была доказана необходимость эстрадных школ, студий и фабрик новых номеров для артистов эстрады... Отсутствие их сегодня — самый грозный «фунт лиха» у советской эстрады. Поздравляя товарищей с самым радостным и чудесным весенним праздником Первого мая, я, по ядовитости своего характера, не мог не напомнить об этом.

Может быть, еще и потому, что я по возрасту знаю лучше других, «почем фунт лиха»...

1960, 1 мая

СЛАВА!

Я прожил довольно длинную жизнь. История развития русской авиации протекла у меня на глазах. Это не так важно, что я сам всего лишь «при сем присутствовал». Не было у меня никаких оснований претендовать на что-либо большее, но прожитую жизнь можно поблагодарить и за это.

Мальчишкой я был в Москве, на Ходынском поле, когда при огромном стечении народа в воздух поднялся один из первых русских авиаторов-любителей — Сережа Уточкин.

«Избранные» зрители находились на специально построенных местах-трибунах, а толпа стояла за забором, мальчишки висели на самом заборе и на окружающих деревьях, а люди постарше — кто на извозчичьей пролетке, кто на ящике, предусмотрительно захваченном из дома, кто просто так «на своих на двоих»...

Москва не была тогда даже похожей на Москву сегодняшнюю, советскую. Прежде всего — в ней было только около восьмисот тысяч жителей. Трамвайная линия была всего одна: она тянулась от Пушкинской (тогда Страстной) площади до Бутырок. Дальше, до Петровского-Разумовского, ходил трамвай-паровичок.

По некоторым другим магистралям бегала конка. Небольшой вагончик, который таскала пара заморенных кляч. Перед подъемом на небольшую горку к паре пристегивалась третья лошадь сбоку, а перед большим подъемом — добавочная пара лошадей спереди. Иногда даже две пары лошадей. На них верхом сидели кучера-форейторы. Звонил звонок, кучера и форейторы поднимали крик, и конка еле-еле втаскивалась на гору.

Порой конка сходила с рельсов — тогда пассажиры вылезали из вагончика и общими усилиями ставили его снова на рельсы.

Бытовал такой анекдот. Древняя старушка идет рядом с конкой, еле тащившейся по рельсам. Кондуктор конки, пожалев старушку, говорит ей:

— Садись, бабушка, подвезем!

Старуха отвечает:

— И, мил человек, спасибо тебе! Только я ведь спешу!..

Перед вечером фонарщики, каждый со специальной тележкой и лесенкой, объезжали улицы. Лесенка эта подставлялась к фонарному столбу, фонарщик по ней взбирался «на должную высоту» и зажигал керосиновую лампу. Лишь на немногих улицах фонари были газовые.

Жизнь города казалась уснувшей. Царю только что удалось задавить революцию 1905 года, и фабриканты и лавочники торжествовали победу.

Но так только казалось. Разбуженная жажда свободы лишь на время (и мы знаем, на недолгое время!) притихла, и в

1917 году буря Великого Октября навсегда смела и помещиков, и фабрикантов, и лавочников.

А пока, в эти предреволюционные годы, жизнь города замерла. Полеты Сергея Уточкина на Ходынском поле были событием первостепенного значения...

Перед глазами собравшейся толпы на Ходынке развертывались примерно такого рода события: из громадного сарая-ангара на середину поля вывозилась странная машина, очень похожая на большую этажерку: какие-то квадраты и прямоугольники, затянутые брезентом.

Часа полтора несколько человек на глазах у притихшей толпы суетились вокруг этой «этажерки» с пропеллером. По временам в ее середке что-то чихало, фыркало, винт-пропеллер начинал крутиться и «этажерка» продвигалась вперед на несколько метров. В середине «этажерки», нелепо растопырив руки и ноги, сидел человек.

После многих попыток вдруг, как-то совсем неожиданно «этажерка» побежала быстрее и, оторвавшись от земли на несколько саженей, тяжело облетела поле.

— Летит! Летит! — восторженно гудела толпа.

Сделав два-три круга, «этажерка» почти падала на землю, причем непременно что-то ломая при посадке.

На поле с трибун бросалась куча народа. Уточкина вытаскивали из машины и начинали качать под восторженное «ура!» всей толпы. На этом «зрелище» оканчивалось, и народ расходился по домам, разговаривая между собой о древней мечте человека «летать по-птичьему». Может быть, наступит время, когда человек действительно запросто полетит на аэроплане из одного города в другой — слышалось в этих разговорах.

Люди не думали и не гадали, что они накануне исполнения этой, казавшейся тогда такой далекой, мечты. Не думали не гадали, что здесь же, среди них, шел мальчишка, который доживет до того, что сам полетит запросто, буднично, словно на поезде по железной дороге, на аэроплане с пропеллером и даже на сверхскоростном воздушном лайнере, переносящем его от края до края земли за несколько часов, опережая в скорости звук.

Сережа Уточкин, садясь на свою «этажерку» перед полетом, торжественно и долго прощался с друзьями, обнимал и целовал близких ему женщин. Женщины вынимали платки и утирали слезы. Уверенности в том, что Уточкин благополучно вернется на землю, не было ни у кого. Да и не раз падал и подолгу лежал в больнице этот по тому времени отважный спортсмен и пилот.

Вечером после этого благополучного его взлета куплетист Юлий Убейко в саду «Аквариум» на Садовой пел такие куплеты:

«Если б был я Уточкин Сережа,
Жизнь свою не прожил я б, в постели лежа,
Приобрел бы я себе фармана,

Запускал бы публике дурмана...
Наподобие летучей мыши —
Я б всегда летал не выше крыши...»

На куплетиста не обижались. Привыкли, что он «продергивает» всех и вся.

— Сам-то небось и на крышу без страха не залезет, а туда же, критикует,— поговаривали зрители.

Но они ошиблись. Куплетист Убейко тоже купил себе аэроплан, и скоро на плакатах его было крупно напечатано:

«Артист и авиатор Юлий Убейко».

Очень скоро этому перестали удивляться. Борец, чемпион мира Иван Заикин тоже скоро выпустил плакат с надписью:

«Русский богатырь, чемпион мира — борец и авиатор Иван Заикин».

С Заикиным дружили Горький, Шаляпин. Авиация сделала Заикина самой модной фигурой среди борцов. Авиация входила в жизнь.

Учтите, что в это время только что начали показывать (впервые!) примитивнейшие кинокартины, о беспроволочном телеграфе имели какие-то весьма смутные понятия и даже телефон был роскошью неслыханной.

Несколькими годами позже, когда я уже стал артистом эстрады, я познакомился с немолодым человеком, разъезжавшим на велосипеде по улицам тихой провинциальной Калуги. Звали этого скромного человека Константин Эдуардович Циолковский.

Он охотно принимал у себя любопытных посетителей (в числе которых был и я) и подолгу рассказывал о выдуманных им ракетах, о полетах человека на Луну и на другие планеты. Показывал какие-то чертежи и модели.

Это казалось сказкой, и слушатели, улыбаясь, прощались с человеком, глаза которого смотрели настолько дальше других, что поверить ему не было сил.

Попы и торговцы Калуги считали Циолковского «городским сумасшедшим» и даже не особенно мешали ему рассказывать о своих мечтах.

— Вы же видите — больной человек! — говорили они.

И вот прошло совсем не так уж много лет, и имя этого «больного человека» сегодня на устах людей всего мира. Его дерзновенная мысль воплощена ныне в жизнь. А сегодня человек, наш советский человек, слетал в космос и вернулся обратно!

Какая неслыханная победа человеческого разума!

И для того чтобы это свершилось, причем на протяжении всего одной неполной человеческой жизни — от полета «этажерки» Уточкина до полета первого русского пилота-космонавта,— в нашей великой стране надобно было сделать, оказывается, очень немногое: установить у себя Советскую власть!

Зависть вообще нехорошее чувство. Но сегодня я откровенно завидую. Завидую самому себе. Завидую дням своей жизни, которые дали мне возможность видеть своими глазами победу революции и установление в моей стране родной Советской власти. Видеть победу советского народа над фашистами. Видеть полет Уточкина и полет первого советского космонавта. Видеть и живого Ленина и живых Горького и Маяковского. Видеть расцвет своей Родины.

Спасибо тебе, жизнь!

Нет, не просто «Человек — это звучит гордо!». В эти замечательные горьковские слова необходимо внести поправку: «Советский человек — это звучит гордо!»

Много раз я читал в романах, что «горе оглушило человека». Но «оглушить человека» может также и радость. Радость безмерная. В этом состоянии очень трудно выразить словами свои мысли и чувства. На язык просятся одни лишь восклицательные знаки, из которых почти невозможно сложить что-либо путное.

Это потом, когда успокоятся чувства, можно привести в порядок и мысли. Пока же есть лишь только одно подходящее слово, которое стоит воскликнуть: СЛАВА!

СЛАВА — первому советскому пилоту-космонавту Гагарину!

СЛАВА — создателям межпланетных кораблей — ученым, рабочим, инженерам!

СЛАВА — советским людям!

СЛАВА — великой Коммунистической партии, воспитавшей таких советских людей.

СЛАВА!

1961, апрель

ПРИЛОЖЕНИЯ



Софья Близниковская

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

Когда вспоминаешь Смирнова-Сокольского, то не знаешь, какого «предпочесть». Артист. Автор-фельетонист. Писатель. Книголюб-библиограф. Режиссер-сценарист больших эстрадных обозрений. Общественный деятель. Человек — во всем своеобразии и силе неповторимой личности. И все это неотделимо друг от друга.

Не существует артиста Смирнова-Сокольского без авторства его фельетонов. Нет сатирика-фельетониста без его статей о старой русской книге (а за статьями — и целой серии научно-литературоведческих книг). Нет Сокольского-книжника без страстных споров о путях эстрадного искусства.

Хотелось бы, чтоб эти несовершенные наброски помогли увидеть живого Сокольского.

Уже более полувека отделяет меня от первых встреч с Николаем Павловичем. 1922 год. Ростов-на-Дону. Двадцатичетырехлетний, не очень образованный парень. Но было в нем одно поразительное, бросающееся в глаза свойство — гражданственность. Желание идти в ногу со временем. Все его тогдашние выступления (а он был в ту пору просто автором-куплетистом) были только «за Советскую власть», и нам, южанам, еще не остывшим от беззастенчивой агитации Деникиных, Врангелей и прочих белогвардейских временщиков, все это было как удивительный свежий ветер.

Он был истинным энтузиастом искусства эстрады и сражался за него до последних дней жизни. Был предприимчив, изобретателен, вынослив, терпелив.

Ругали в ту пору эстраду все, кому не лень. Многие смотрели на нее свысока как на искусство второго сорта. Да и сейчас, что греха таить, есть люди, которые не прочь похлопать покровительственно эстрадника по плечу. Сокольский был неутомим, отвоевывая для эстрады достойное, равноправное положение в семье других искусств.

Резко и зло издевался он над теми, кто не «признавал» эстраду, что отнюдь не облегчало его жизнь.

В становлении характера этого беспредельно энергичного человека и артиста не последнюю роль сыграли неподдельная человечность, повышенная чувствительность ко всему, что оскорбляет достоинство человека.



На отдыхе. Впереди: С. П. Близниковская, Н. П. Смирнов-Сокольский. Сзади: А. И. Менделевич, В. И. Качалов. Кисловодск, 1934 год

Сорок лет на моих глазах сражался, негодовал, радовался, грустил этот удивительно щедрый душевно, хотя и очень резкий, человек.

Как автор фельетонов, куплетов, рассказов, он всячески старался увидеть глубинные процессы жизни. Интересовало его — и в молодые и в более поздние годы, и так до последних дней,— решительно все, что творилось на свете,— от мала до велика, и за рубежом и у нас, в самых «глубинках». Нигде и ни в чем не хотел он оставаться сторонним наблюдателем, просто зрителем и всячески стремился быть активным, действенным участником великой стройки и преобразования родной страны.

Сам он вышел из низов народных. Общее образование у него оборвалось на последних классах коммерческого училища, но зато была всепоглощающая тяга к знаниям, напористость, пытливость, изумлявшая всех страсть к чтению, самообразованию.

Кое-кто называл Сокольского «взбалмошным»; я же видела, что удивлявшие многих его поступки шли от вечной неуспокоенности его артистической натуры.

Сокольский вечно экспериментировал... То появлялся в нашей комнате какой-то фантастический киноаппарат фирмы «Кинокс». И этот полуразрушенный любительский киноаппарат (других в ту пору еще не было!) навел его на мысль сделать фельетоны по принципу киномонтажа. Так появились кинопамфлеты: «Кругом шестнадцать», «Доклад Керенского», «Разговор с Христофором Колумбом» и т. д.

А то какое-то время наша комната (жили мы в ту пору в общежитии Мюзик-холла — на месте нынешнего Театра сатиры) была опутана проводами: тогда еще только начиналось увлечение радиоприемниками. В результате возник замысел фельетона, в котором «партнером» артиста должно было явиться радио. И негодовали же мы из-за того, что этот «могучий» аппарат еще как-то работал, когда мы были с ним одни, но стоило появиться постороннему, как сооружение это, кроме треска и хрипа, никаких других звуков не издавало! Так от радиофельетона и пришлось отказаться.

Работал (это его выражение) свои фельетоны Сокольский долго и кропотливо. Вот задуман фельетон на определенную тему. Нужны примеры (Сокольский называл примеры эти «мясом», которым должен обрасти фельетон). Начинался их розыск, придумки. Газеты и журналы, которые выписывались и читались им в огромном количестве, помогали выяснить, что же волнует не только москвичей, но и тех, кто живет на далекой периферии.

Работая над очередным фельетоном, Николай Павлович часто и подолгу бывал на заводах, фабриках, предприятиях, подхватывал там темы, острые словца, ходячие выражения, вносил потом их в текст. Многое давало ему такое общение. И радостно блестели глаза, когда рассказывал, как что-то неожиданно



Слева направо: Н. П. Смирнов-Сокольский, М. Н. Гаркави, Г. М. Ярон, И. Г. Эренбург. Москва, 50-е годы

узнанное и услышанное поворачивало тему фельетона, ставило его «с головы на ноги», делало по-новому насыщенным, острым, сочным.

Казалось, что фельетон готов — с массой правок и поправок, но готов. И тогда-то и начинались муки его друзей, которых он буквально изводил, заставляя по нескольку раз прослушивать написанное, вникать, критиковать, оспаривать и т. д. Тут начинались приглашения и «на рюмку водки» и «на стакан чаю» — в общем, кто на что горазд.

Как правило, начиналась встреча с чтения нового фельетона, разговор затягивался, и ужин приходилось заново разогревать по нескольку раз.

Работался фельетон буквально до премьеры. После же премьеры Сокольский снова садился за правку и, прислушиваясь каждый вечер к залу, что-то сокращал, а что-то добавлял. Не помню притом случая, чтобы он был вполне удовлетворен своими фельетонами.

За свою большую жизнь он знал и радости творчества, сладость побед и муки неудач, горечь поражений. Как ни трудно признаться самому себе в неудаче, еще труднее — отбросить плод большой работы «за здорово живешь». И все же, если новый фельетон не удовлетворял его ни как автора, ни как испол-

нителя, он хоть и с болью, но перечеркивал написанное и заученное и «сдавал в архив».

Над ним подтрунивали по этому поводу, но там, где речь шла о качестве репертуара, о репутации артиста, Сокольский был неумолим.

И в своих выступлениях и в личных разговорах и спорах по вопросам о судьбах разговорного жанра Сокольский огромное значение придавал авторской инициативе артиста-фельетониста. Одно дело — чтение заученного текста, написанного посторонним автором, другое — создание собственного фельетона, проведение самим актером всей работы от сбора фактов и определения темы «на корню» до словесной обработки. Острое слово было его подлинным оружием. Многие из выражений, впервые прозвучавших в его фельетонах, стали крылатыми словами. Помню, как неподдельно, по-детски счастлив был Сокольский, когда одна из таких его шуток была повторена с трибуны съезда комсомола А. В. Косаревым.

Человек веселый, жизнелюбивый, остроумный, он за словом в карман не лез. Это сказывалось и в неожиданных импровизациях во время его эстрадных выступлений. Как-то подвыпивший гражданин в публике мешал выступающим своими неуместными репликами.

Сокольский и говорит ему:

— Гражданин, вы мешаете!

— Кому мешаю, вам?

— Да не мне! Зачем вы дома мешаете водку с пивом?..

Сконфуженный бузотер под смех зрительного зала быстро ретировался.

Ведя концерт, Николай Павлович однажды чуть сам не попал впросак, объявив тогда еще очень молодого и мало кому известного Якова Флиера — скрипачом.

За кулисами Флиер выразил ему свое недоумение. Сокольский тотчас же вылетел на эстраду.

— Яков Флиер забыл дома скрипку и будет играть на рояле, что гораздо труднее...

Публика искренне веселилась, посчитав это каламбуром Сокольского.

На эстраде Николаю Павловичу до всего было дело. Он никогда не бездействовал. Помню, кто-то предложил соединить ансамбли терских и кубанских казаков в один ансамбль. Сокольский отбрнл:

— Что вы, что вы, это не удалось даже Деникину...

Иные ворчали на него: он был дотошен. Но за ум, за эрудицию прощали многое.

Продвинуть не только самого себя, бороться не только за свой собственный успех (это — своим чередом!), но за успех эстрадного искусства в целом — всегда было его заботой, заботой, кстати сказать, свойственной далеко не всем мастерам эстрады.

Дорогому Николаю Павловичу
Смирнову-Сокольскому.
Сердечно Вас любящий и
почитающий М. Зощенко

12/II 38
Ленинград

Автограф М. Зощенко на его книге «Рассказы, повести, фельетоны»

Этой заботой была воодушевлена его неуемная работа и во Всесоюзной студии эстрадного искусства и в первом московском Театре эстрады, открытых в результате его настойчивой, крушившей все преграды инициативы и по праву им возглавленных. Памятью об этом остаются и многочисленные выступления его в прессе. Пользуясь любым предлогом, он много выступает и на всевозможных совещаниях и в печати по коренным вопросам эстрадной жизни и творчества. Спорит, доказывает, негодует, «пробивает».

Только тот, кто слышал его с трибуны или с эстрады, видел в кругу друзей, пользовался его советами, беседовал с ним лично, может до конца оценить своеобразие его личности.

Скажи мне, кто твои друзья,— и я скажу, кто ты...

Жили мы в счастливое, бурное время творческой молодости и мудрой зрелости больших советских писателей, художников, поэтов. С некоторыми были просто знакомы, с другими — дружны.

Алексей Николаевич Толстой, когда писал своего «Петра», подолгу, часто бывал в нашем доме и пользовался для своей работы «Петровскими книгами» библиотеки Сокольского. Бывали здесь и великолепный, ироничный Зощенко, большой поклонник Сокольского-фельетониста, и дорогой Михаил Кольцов, пропагандировавший Сокольского в журнале «Огонек», и Федор Гладков, и Юрий Олеша, и Валентин Петрович Катаев (тогда еще — просто Валя), и многие, многие другие.

О круге собеседников и друзей Сокольского, тех людей, общение с которыми было ему особенно дорого, в какой-то мере могут напомнить стоящие на полках его библиотеки десятки книг, подаренных ему писателями, артистами, художниками, критиками, общественными деятелями, «бывалыми людьми».

Приведу, к примеру, хотя бы несколько дарственных надписей на этих книгах, сохранивших тепло давних встреч с такими людьми.

«Николаю Павловичу Смирному-Сокольскому — первому читателю рукописи этой книги, с большой благодарностью за советы и помощь при ее окончательной доработке. *Евгений Кузнецов.* Ленинград. 2.VIII. 48».

«Русские народные гулянья» А. Я. Алексеева-Яковлева. Запись и обработка Евг. Кузнецова.

«Великому книголюбу Николаю Павловичу Смирнову-Сокольскому малая книга сия подносится автором с чувством искреннейшего уважения и солидарности. *Ираклий Андроников.* 1957 июля 10 дня, Нальчик».

«Рассказы литературоведа» Ираклия Андроникова.

«Коле Сокольскому, *Д. Бедный.* 13.IV—31. Москва».

«О писательском труде» Д. Бедного.

«Дорогому Николаю Павловичу с великой любовью и безграничным уважением. *А. Безыменский.* 18.I—1949 г.»

«Сатира и юмор» А. И. Безыменского.

«Юмористу — юморист. *Остап Вишня.* 15/I—30 г.»

«Улыбки Вишни».

«Николаю Павловичу Смирнову-Сокольскому, известному в нашей стране книголюбу и артисту, вдохновлявшему нас на подвиги в дни Великой Отечественной войны 1941—45 гг. От бойца-севастопольца. *Жидилов.* 15 апреля 1961 г. Москва».

«Мы отстаивали Севастополь» Е. И. Жидилова.

«Дорогому сердечно любимому Николаю Павловичу Смирнову-Сокольскому на память о нашем вечере в кружке. *М. Зощенко.* 16/XI—38».

«Рассказы» М. М. Зощенко.

«Николаю Павловичу Смирнову-Сокольскому с чувством большой, глубокой симпатии дарю эту книжку, очень робея и стесняясь, что это более чем скормное писательство приобщится к сокровищнице, достойной умного и талантливого ее обладателя». *Р. Кармен.* Май 1955 г.».

«Автомобиль пересекает пустыню» Романа Кармена.

«Среди Зиловых и Крыловых
Есть место и для Михалковых.
Смирнов-Сокольский! Друг поэтов!
Поставь на полку книжку эту!

С. Михалков. 5/V—46».

«Басни» С. В. Михалкова.

«На добрую память Николаю Павловичу Смирнову-Сокольскому дружески от малого книжника и автора. 11 д. 1958».
«Дорога на океан» Л. М. Леонова.

Два издания «Василия Теркина» с авторскими надписями:
«Николаю Павловичу Смирнову-Сокольскому с глубоким уважением. *А. Твардовский»*.
«Василий Теркин. Книга про бойца». Издательство газеты «Красноармейская правда». Действующая армия, Западный фронт, 1942 г.
И на одном из более поздних изданий:
«Замечательному артисту, книжнику и литератору — Н. П. Смирнову-Сокольскому — с глубоким уважением. *А. Твардовский.* 8.VIII.59. М.» *.

«Дорогому Николаю Павловичу Смирнову-Сокольскому, нашему самому хорошему собирателю книг и хорошему писателю, с глубоким уважением *Виктор Шкловский.* 28 ноября 1957 г.».
«За и против». В. Б. Шкловского.

«Дорогой Николай Павлович! Посылаю вам этот томик с чувством благодарности за Ваш подарок — за «Рассказы о книгах». Ваш *С. Щипачев»*.
«Лирика» С. П. Щипачева.

«Николаю Павловичу Смирнову-Сокольскому — человеку, помогшему созданию этой книги и даже не знающему об этом. С приветом. *Яхонтова-Попова.* 10 фев. 1960 г.».
«Театр одного актера» Владимира Яхонтова.
И многие, многие другие.

С любимым Сокольским
Большие друзья...
Эстрада, Эстрада,
Эстрада моя!
М. Светлов
13/VII 43 г

* Уже после кончины Н. П. Смирнова-Сокольского Александр Трифонович прислал мне только что вышедшую свою «Книгу лирики» с надписью: «С глубоким уважением к памяти Николая Павловича».

Книги с автографами по-прежнему бережно хранятся в его библиотеке.

Дружески относился к Николаю Павловичу В. В. Маяковский, с которым он встречался в доме у Н. Н. Асеева.

Нужно сказать, что в те времена имя Маяковского не сходило как со страниц журналов и газет, так и с подмостков театров и эстрады. Нередко упоминалось оно и в фельетонах Смирнова-Сокольского.

Однажды в доме у Асеева (дело было при мне) Маяковский не без иронии сказал Сокольскому:

— Вы, Сокольский, живете мной, как червь яблочком...

Это, впрочем, никак не мешало их хорошим личным отношениям.

Встречи с Маяковским описаны в одной из глав «Рассказов о книгах».

Люди, страдающие отсутствием юмора, от него «отталкивались». Однажды его пригласили в гости к одному писателю. Николай Павлович удивленно спросил хозяина:

— Что это? На полках вашего книжного шкафа стоят только ваши сочинения?..

Нас потом долго не приглашали в этот дом...

Примиряло с ним недовольных только то обстоятельство, что сам он часто иронизировал и над собой и над своими чрезмерными увлечениями.

Особая, яркая и содержательная, страница в жизни Смирнова-Сокольского — и как артиста и как книжника — дружба с Демьяном Бедным.

Встречались они еще на фронтах гражданской войны, а подружились у прилавков букинистических магазинов и книжных развалов.

Демьян Бедный был великим знатоком, собирателем и любителем старой русской книги, почему-то всегда прятавшим эту любовь свою от всех, кроме таких же, как сам он, влюбленных в книгу людей.

Николая Павловича он нежно любил, вплоть до того, что одно время даже появлялся в таком же костюме, в каком Смирнов-Сокольский выступал на эстраде,— бархатная блуза и белый бант.

Любовь к книге особенно сдружила их. Демьян охотно пускал Сокольского в свою прославленную библиотеку, в любое время позволял Николаю Павловичу работать в ней. Очень немногие могут этим похвастать. Много помог он Сокольскому в собирании и распознании книг XVII—XVIII веков.

Уроки, преподанные Демьяном, были иногда жестокими, но именно он приохотил Николая Павловича к собиранию старинных книг, которыми теперь заполнена библиотека Сокольского.

В одном из рассказов, напечатанных в книге Смирнова-Сокольского «Рассказы о книгах», он называет Демьяна Бедного

«рыцарем книги». Впоследствии Демьян говорил: «Ученик перерос учителя».

Николай Павлович часто советовался с Демьяном Бедным по поводу своих фельетонов, читал ему самые первые варианты, внимательно прислушивался к его критике. О характере их давних отношений может дать представление хотя бы надпись, сделанная Демьяном Бедным на одном из изданий его поэмы «Главная улица»: «Капитану Н. П. Смирнову-Сокольскому. Марсовой *Д. Бедный.* 19.II—1930 г.». Это была добрая, настоящая дружба, которой Николай Павлович очень дорожил.

К слову сказать, Ефим Александрович был не только благодарным и взыскательным слушателем фельетонов Сокольского, но и настоятельно хотел, чтобы тот как автор-фельетонист принял непосредственное участие и в постановке одного из немногих произведений, написанных им для сцены.

В 1932 году в Московском мюзик-холле ставилось антирелигиозное обозрение Д. Бедного «Как 14-я дивизия в рай шла. Занимательное, дива и любопытства достойное, силою благочестия и убеждения исполненное и красноречием дышащее народное зрелище в трех священнодействиях, с музыкой, пением, танцами».

Демьян Бедный вместе с директором Центрального управления цирками, в ведении которого находился и Мюзик-холл, А. М. Данкманом попытался было привлечь Смирнова-Сокольского к этой работе. Памятью об этом осталось письмецо, обнаруженное в бумагах Николая Павловича:

«Упорный дружеским расположением к Вам Данкман считает, что в Дивизии заключительный пафосный монолог может быть подан достойным образом только Вами. Сие должно быть осуществлено после летнего перерыва, так как в оставшийся до 24 мая срок вряд ли Вы сумеете подобрать материал и составить фельетон, а я устал, чтобы еще заниматься Дивизией, и без того намусорившей в моей голове. Но все же я Вам помогу материалом и текстом в некоторых хотя бы местах.

Я действительно буду рад, если обнаружение возможности Вашего выступления в качестве уже прямо Сокольского, разъясняющего смысл спектакля, придется Вам по душе.

Привет!

Главнокомандующий Дивизией *Д. Бедный*».

Времени действительно оставалось в обрез, и предложение это осуществить не удалось.

Упоминание о дружбе с Демьяном Бедным естественно вызывает потребность рассказать немного подробнее о роли книги в жизни Сокольского. Недаром он говорил: «Полюбите книгу, и она, если захотите, перестроит вам жизнь. Да как можно жить без книги?..»

Как зародилась любовь его к книгам, к сожалению, не знаю. Знаю лишь, что сестра Николая Павловича служила продавщицей в книжной лавке и мальчишкой он там дневал и ночевал.

Можно думать, что именно в этом книжном магазине, на Неглинной улице в Москве, и родился Сокольский-книголюб.

Как-то незаметно вошла в дом любовь к книгам. У всех она приходит по-разному, к кому в детстве, к кому в зрелом возрасте.

За сорок лет, прожитых под одной крышей с Сокольским, я редко видела его без книги в руках. Будь то обед или ужин, самолет или поезд, актерская уборная или курорт. Тут и литературоведческие труды, и фантастика, и приключения. Все это книги не только нашего века, но и давно прошедших времен.

День в нашем доме начинался летом в шесть утра, зимой — в семь. Чашка кофе. Газеты — и за работу, до завтрака. В полдень — часовой перерыв, и снова до четырех, не разгибая спины. Часто, если не было вечернего концерта, он работал до глубокой ночи.

Книги были его университетом. Внимательнейшее чтение художественной и политической литературы, кропотливое изучение трудов русских библиографов, постоянное общение с писателями, работниками печати, собирателями, букинистами — все это с годами углубляло и расширяло его знания и способствовало выработке вкуса как в работе над эстрадным фельетоном, так и по отношению к подлинным книжным ценностям. Хорошие книги и систематическое чтение отточили его мысль и сделали речь яркой и образной.

На заре далекой юности я встретилась в Ростове-на-Дону с приезжим куплетистом, а простилась в Москве с народным артистом РСФСР, членом ЦК профсоюза работников культуры, членом Ученого совета Библиотеки имени В. И. Ленина, членом Союза писателей, «патриархом советской эстрады», как его стали величать, признанным библиографом и пушкинистом...

Виктор Борисович Шкловский писал Сокольскому на подаренной своей книге «Чулков и Левшин»:

«Книги в своей трудной судьбе нуждаются в пристанище. Пускай они слетаются и отдыхают в библиотеке. Привет вам за то, что вы приютили, Николай Павлович, столько книг и так их любите.
Виктор Шкловский».

А в чем только не упрекали собиратели Сокольского! И в том, что он не читает книг своей библиотеки, а собирает их как «капитал» и что «почему-то» жаждет иметь классиков «только» в первых изданиях; и возникали и споры о книгах «нужных» и «не нужных», и т. д. и т. п. Кое-кто считал самой нужной книжку сберегательную, а Сокольский говорил: «У меня есть всякие книжки, кроме сберегательной!»

Да уж точно, при его аппетите к покупкам настоящих книг сберегательной у него и быть не могло! Все, все, что он заработал за свою жизнь, стоит на полках его библиотеки.

На моей памяти, как отбиваясь от нападок, он нередко цитировал любимого Анатоля Франса:



Кабинет Н. П. Смирнова-Сокольского и его библиотека

«Мне нечем гордиться, раз я извлекаю всю мою ученость из книг. Носильщик, который их носит ко мне на своей спине, перетаскал этой учености больше, чем я ношу в голове...»

Высоким примером страстной любви к книге был для него всегда безмерно почитаемый им Пушкин. Он нередко вспоминал фразу, промелькнувшую в письмах Пушкина к жене: «Что дети мои? Что мои книги?» А умирая, как бы повторил обращение смертельно раненного Пушкина к полкам с книгами: «Прощайте, друзья мои...»

Когда на Сокольского нападали за то, что он покупает автографы классиков, тратя на то огромные деньги, он опять-таки цитировал Пушкина, который в своем «Современнике» писал:

«Всякая строчка любимого писателя становится важной для потомства. Мы с любопытством рассматриваем автографы, хотя



Кабинет Н. П. Смирнова-Сокольского

бы они были не что иное, как отрывок из расходной тетради или записка портному об отсрочке платежа. Нас невольно поражает мысль, что рука, начертавшая эти смиренные цифры, эти незначащие слова, тем же пером написала и великие творения, предмет наших изучений и восторгов...»

Его коллекцию автографов русских классиков я передала в драгоценное собрание рукописей Всесоюзной библиотеки имени В. И. Ленина. Кроме двух автографов А. С. Пушкина. Оба эти автографа — «Подражание древним из Ксенофана Колофонского» и «Письмо к А. П. Керн» (на четырех страницах) мною в

память Николая Павловича отданы в дар в Пушкинский дом в Ленинграде вскоре после его смерти. Оба эти автографа были впервые воспроизведены Сокольским в его «Рассказах о книгах».

Каждого подлинного собирателя характеризует своеобразная одержимость любимым делом, толкающая иной раз на самые неожиданные, не укладывающиеся в обычные нормы поступки или высказывания. В немалой мере это было свойственно и Сокольскому-книжнику.

В начале своей собирательской деятельности (дело было году в 1924-м в Ленинграде) он распустил слух по букинистам, артистам и просто знакомым, что ищет и хочет приобрести альманах «Звездочка». Альманах этот — декабристский — величайшая редкость и сохранился, кажется, всего лишь в двух экземплярах, имеющихся в государственных музеях. Он предлагал нашедшему этот альманах десять тысяч рублей — деньги по тем временам огромные. Десятки людей кинулись на поиски. Еще бы — такая сумма! Результаты были, конечно, плачевными.

Когда потом я спросила Николая Павловича, на что же он все-таки рассчитывал, предлагая такую огромную сумму,— он благодушно ответил:

— А я бы, как Фауст, заложил душу дьяволу, но деньги бы достал!

И, глядя на него, я ни минуты не сомневалась, что — достал бы!!!

Тридцатые годы. Тот же Ленинград. Промозглое, темное, осеннее утро. Примерно часов семь. Тащит меня на Лиговку. Накануне прослышал, что в каком-то из домов на этой улице живет сын М. Е. Салтыкова-Щедрина. В справочном бюро адреса не оказалось. Заходили в каждый дом, а улица измеряется километрами. Наконец где-то в самом конце Лиговки находим сына Щедрина. Вечером у Сокольского — ответственное выступление в концерте, мы промокли до нитки, но он обратно уже не идет, а летит! В руках — пятнадцать книжек с автографами Салтыкова-Щедрина!!! Это ли не счастье! И нельзя самой не быть счастливой, сорадуясь с ним.

Первый подарок мне — тогда еще девятнадцатилетней студентке — был от него не цветы, не конфеты — нет, книга. Маленькая, очаровательная книга в красном муаре с золотым тиснением под названием «Муравейник». На ней стояла римская цифра I. С этим «Муравейником» (кстати, большой библиографической редкостью) связана забавная история. В Екатеринодаре (ныне Краснодар), куда мы отправились уже вдвоем, в тамошнем книжном магазине (а первое, куда он заходил,— в любом городе, едва приедет,— был книжный магазин) мы увидели тот же «Муравейник», но уже с римской цифрой III. Уверена, что в то время он и сам не знал, сколько же должно быть этих «Муравейников». Конечно, «Муравейник» III был тотчас приобретен.

Далее гастроли по стране занесли его в Свердловск, где оказались купленными еще два номера этой книги. И наконец, в Ленинграде пришел к нему номер V.

Позже Сокольский выяснил, что все пять книжек шли из одного собрания, он даже узнал, кому они принадлежали в 1831 году, то есть в год своего издания.

Собиратели толковали, что это «перст указующий»: надо же, чтобы рассеянные по всей стране книги попали в одну библиотеку!

У Сокольского есть книга Селиванова под названием «Душа вещей». В ней говорится, что, мол, вещи приходят именно к какому-то определенному человеку, а не к кому-либо другому, и в этом, мол, и есть «душа вещей» — вещей, желающих быть именно у этого, а не у другого собирателя. Дело здесь, конечно же, не в каком-то мистическом предопределении, а совсем в ином. Сокольский был так «нацелен» на книги, так их разыскивал, что, естественно, они попадались ему чаще, чем другому собирателю, желавшему без особых хлопот купить готовенькое, собранное и выстраданное другим. «Душа» тут ни при чем.

Или такой случай. Собираемся мы на встречу Нового года. Сокольский настаивает на Доме кино, а я — на Центральном Доме работников искусств — там проще. К тому же у меня английский костюм, зачем же выделяться на фоне празднично одетых женщин?

Я уже забыла о разговоре, вдруг вопрос:

— Соня, у тебя есть цепочка?

Я ответила, что есть.

— Так вот, я тебе к этой цепочке прикреплю «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева 1790 года — и, поверь мне, не будет женщины, шикарнее тебя одетой!

И это не юмор, а вполне серьезное предложение!

Тысяча девятьсот сорок первый год. Война. На наш трехэтажный дом (а мы живем на верхнем, третьем этаже) 22 июля, в первую бомбежку, как раз над самой библиотекой падает несколько зажигалок. Возникающий пожар тушим сами. Отбой. Сокольский идет пройтись, успокоить нервы. Шутка ли — в одну ночь могло сгореть все, чему отданы лучшие помыслы жизни. Часов в одиннадцать дня возвращается, таща огромную связку книг. Я оторопела. Как! Ночью горели, а днем ты принес новую подтопку?!..

Сокольский смущенно лепетал:

— Пожалуйста, Соня, не волнуйся! Пойми, пойми, ведь эти книги неповторимы! Уж пусть все хорошее горит вместе!

После войны он не раз повторял:

— Советская Армия спасла и мою библиотеку.

В Москве я ежемесячно возила деньги каким-то старушкам, которые завещали ему книги с тем, чтобы он содержал их до их смерти!.. В Ленинграде он летал на пятые-шестые безлифтные этажи, торопясь на «свидание с книгой»...

Сохранилась его надпись на редчайшей из редких книг — «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, издания 1790 года:

«Пришла в библиотеку Ник. Пав. Смирнова-Сокольского 20 февраля 1946 года».

Видите даже как — пришла!!!

«Приходили» к нему книги, разумеется, далеко не случайно. В итоге долгих поисков им были собраны почти все прижизненные издания А. С. Пушкина. «По цепной реакции», как он говорил, пришло в библиотеку все окружение Пушкина — тут и Жуковский, и Баратынский, и Гоголь, и Крылов, и Дельвиг, и в чудесном виде издававшаяся Пушкиным и Дельвигом «Литературная газета», и Веневитинов, и Рылеев, и Кюхельбекер, и многие другие писатели пушкинской поры. Все книги в первых прижизненных изданиях.

Путем многолетней охоты за книгами собралась его библиотека, включающая и редчайшую коллекцию периодики XVIII и XIX веков, и богатейшее собрание альманахов и сборников, и великолепно подобранную «Пушкиниану» весело и увлеченно готовилась им книга «О прижизненных изданиях А. С. Пушкина», рукопись которой, отредактированную Н. С. Ашукиным, он успел сдать в издательство совсем незадолго до смерти. Издавали уже без него и подготовленный им к печати, а затем отредактированный Ю. А. Масановым капитальный труд «Русские литературные альманахи и сборники XVIII—XIX веков», в котором описано 1607 редчайших альманахов и сборников. Вышла книга в 1965 году, но до сих пор идут ко мне письма о важности и нужности этой работы. А это значит, что Сокольский живет и продолжает приносить пользу.

Он был не только собирателем и исследователем книг — он был еще и поэтом книги.

«Истинный книголюб,— говорил он,— интересуется не только содержанием книги (кто спорит, что это на первом месте), но и самой книгой, как она переплетена, как напечатана, как иллюстрирована. Книга — это оркестр, все инструменты в котором должны звучать гармонично, чтобы ни один не сфальшивил».

Вот почему он часто менял плохие экземпляры на лучшие. В его библиотеке много книг музейного вида и сохранности.

Часто задают вопрос: как же все-таки в его библиотеку приходили величайшие редкости, которыми пестрят ее полки?

Реже всего они шли к нему из магазинов (хотя и здесь бывали находки). В большинстве же случаев — это покупки у частных лиц, которые, расставаясь со своими книгами, стремились устроить их в хорошие руки. Букинисты также предпочитали отдать редкую книгу лично Сокольскому, чем «выбросить» ее на прилавок. Один из старейших и опытнейших букинистов, Иван Сергеевич Наумов, помогший Сокольскому приобрести немало редких книг, как-то сказал ему: «Почему я с удовольствием их

уступаю вам? Да потому, что знаю, что попадут они не в «библиотеку-кладбище», где останутся неизвестными. Вы непременно когда-нибудь расскажете о них людям. Люди должны знать, что есть на свете такие книги...»

К сожалению, я знаю далеко не все имена и фамилии его друзей-букинистов — большинство их жило в Ленинграде, откуда, откровенно говоря, лучшая часть его библиотеки и приехала.

Ленинград Николай Павлович вообще считал своей второй родиной и выступал там по три-четыре месяца в году.

Как последний привет из Ленинграда, тамошние букинисты приехали его хоронить и привезли огромный венок, приобретенный ими на свои весьма скромные заработки. Низкий поклон им за память!

Николай Павлович не раз повторял, что на его книжных полках представлены все писатели — «от Тредиаковского до Маяковского». О богатствах библиотеки Сокольского может дать некоторое представление двухтомник «Моя библиотека», вышедший в 1969 году. История его такова. Разбирая литературное наследие Сокольского, я натолкнулась на обширнейшую картотеку описанных и проаннотированных им книг своей библиотеки. На каждую книгу он как бы заводил «личное дело», внося туда добытые путем тщательнейших разысканий сведения и об авторе и его судьбе, об иллюстраторе, об истории издания и о том, как книга эта «пришла» в его библиотеку. Под его пером простые аннотации превращались в живые рассказы о книгах. Сам он как-то сказал:

— Мой план — пять тысяч таких рассказов. Три тысячи я уже сделал, работы еще года на два.

К сожалению, этих двух необходимых лет судьба ему не пожаловала.

Мысль же об описании библиотек советских собирателей его волновала давно. Еще в 1957 году он писал в одной из статей, напечатанной в журнале «В мире книг»:

«Давно наступило время выпустить, например, описание замечательной библиотеки ленинградского профессора В. А. Десницкого с подробностями о собраных им книгах. Такого описания заслуживает изумительное собрание русских поэтов И. Н. Розанова, московского профессора. А разве мало интересного могли бы рассказать о своих книжных собраниях писатели Леонид Леонов, Владимир Лидин, Виктор Шкловский? Убежден, что советская библиография, работники библиотек и книготорговцы получили бы от подобных «описаний» пользы не меньше, чем от ряда «строго научных» библиографических пособий. Самое же главное, такие «описания» способствовали бы развитию любви и внимания к книге советских читателей. А это едва ли не одна из важнейших задач советской библиографии».

Конечно же, он мечтал издать описание своей библиотеки и не раз об этом говорил.

Хорошие люди поддержали меня в желании издать двухтомник «Моя библиотека» Н. П. Смирнова-Сокольского. Был собран большой коллектив библиографов: Е. И. Кацоржак, З. А. Покровская, Л. Н. Плюшкин, В. И. Безъязычный; возглавил этот коллектив известный библиограф И. М. Кауфман. Проверяли каждую описанную и не описанную Сокольским книгу «де визо».

Двухтомник готовился ими шесть лет, а сам Николай Павлович подготавливал до этого его более трех десятилетий. Такие книги быстро не делаются.

В двухтомнике «Моя библиотека» — сто три печатных листа, более трехсот иллюстраций, цветные вкладки. Книга великолепно отпечатана в типографии «Красный пролетарий». И все же полностью вместить все аннотации, которые успел подготовить Сокольский для каталога, даже такое обширное издание не смогло!

Двухтомник уже вышел, но обнаруживаются все новые и новые «заготовки» к так и оставшимся недописанными «Рассказам о книгах».

Он сумел еще раз поразить меня, когда при разборке литературного его архива, при просмотре черновых набросков эстрадных фельетонов я то и дело встречала на оборотной стороне этих страниц описание какого-либо альманаха или сведения о книге, которую он, очевидно, аннотировал для будущего каталога. Причем это не просто случайная запись — это система мышления, привычка думать одновременно как об эстрадном фельетоне, так и о книгах.

Этой своей книжной профессией он занимался не от случая к случаю, а серьезно и, так же как эстрадой,— профессионально.

В первые годы собирательства его можно было надуть, подсунуть дефектный экземпляр или без должного количества иллюстраций. Позже он сам давал советы своим товарищам купить или не покупать книгу, дорого это или дешево. А в молодости его здорово обманывали, подсовывая ему так называемых «наполеонов», то есть фальшивые автографы, которые нельзя было показать специалистам,— засмеют!

Но ничто не могло его разочаровать. В ответ на все обманы и надувательства он еще усерднее и внимательнее засаживался за изучение библиографии.

Мне и до сих пор кажется удивительным это противоестественное, казалось бы, соединение: библиография и... эстрада.

Веселый, языкастый, гостеприимный, незаменимый собеседник в компании. И вдруг рядом — сухая, строгая, не терпящая отсебятины наука. А вот, поди ж ты, уживались в одном человеке, абсолютно не мешая друг другу!

Охота за книгами. Внимательное изучение и описание старинных книг. А рядом — огромная работа на эстраде. Гастроли по стране. Общественная деятельность. Работа с молодежью. На

все хватало энергии этого неуемного человека. Работал взахлеб. Отдавая себя без остатка... Во все, чем он занимался, будь то эстрада или книги, вкладывалась вся душа и тот большой темперамент, который не покидал его до конца жизни.

В своих «Рассказах о книгах» Сокольский цитирует Анатоля Франса:

«Когда придет мой час, пусть бог возьмет меня с моей стремянки, приютившейся у полок, забитых книгами». «В этом положении А. Франса меня не устраивает только слово «бог»,— пишет Сокольский.

Не знаю, как умирал Франс, но Сокольского мы снимали со стремянки...

Он не был «скупым рыцарем», хранившим и скрывавшим все, что есть в его библиотеке, и широко выступал в прессе с рассказами о «пришедших» к нему книгах.

Он ничего не делал тихо — громкий был человек! Громко любил эстраду. Громко любил книги.

Работа на эстраде очень помогла ему в создании увлекательных книг на, казалось бы, «сухие» библиографические темы. За много лет выступлений на эстраде он изучил публику, знал, как и чем ее можно заинтересовать. Недаром книги эти — «Рассказы о книгах» и «О прижизненных изданиях А. С. Пушкина» — имели большие тиражи и уже сами стали библиографической редкостью.

«Всю жизнь живете на эстраде,
Но ныне вы в другом наряде:
У полки старых редких книг.
Вы рассказали нам о них
И увлекательно и ярко.
Какого ждать еще подарка?
В литературу путь-то скользкий,
Но вы уверенно вошли —
И здесь признание нашли.
Ура! Ура! Смирнов-Сокольский!»

Эти бесхитростные, но искренние строчки, подписанные «Тоже книголюб», были напечатаны в июне 1960 года в «Советском библиографе».

Перейдя из картотеки-каталога, тщательно готовившегося в тиши кабинета, сплошь заставленного — до потолка — книжными полками, на страницы сперва журналов и газет, а затем и отдельных книг, «Рассказы о книгах» Смирнова-Сокольского обрели в последнюю пору его жизни новую трибуну.

В тех же «Рассказах о книгах» говорится:

«Как-то я попробовал почитать друзьям некоторые записи о книгах. Сначала дома, потом на собраниях книголюбов, в редакциях газет и журналов и, наконец, просто зрителям, пришедшим в театр послушать мои эстрадные фельетоны. В разных аудито-



Мемориальный зал «Библиотека Н. П. Смирнова-Сокольского» в отделе редких книг Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина

риях по-разному, где лучше, где хуже, но мне показалось, что рассказы о книгах слушаются без скуки...»

Так, рассказы о книгах потихонечку входят в, кажется, несовместимую с ними область — репертуар эстрадного фельетониста.

Конечно же, сообщение о том, что «продается девка, умеющая чесать волосы, и там же продается борзой кобель», напечатанный в «Московских ведомостях» 1798 года и обработанный фельетонистом Сокольским,— это было не только интересно вообще, но и ново по форме. Сокольский очень скромно пишет о том, как принимались массовой аудиторией эти его опыты с рассказами о книгах. Даже он, привыкший к успеху, ничего подобного не ожидал. Много разных людей разных профессий приходили за кулисы поздравить и поблагодарить Сокольского за доставленное удовольствие.

Последние годы жизни он выступает как артист все реже и реже. Причин тому много. О главной говорил он сам:

«Возраст играет не последнюю роль в выступлениях на эстраде. Умение отойти вовремя — это тоже искусство... Публике не особенно приятно встречаться даже с любимцами, которые щелкают «вставными челюстями». Хоть у Сокольского зубы были еще целы, но, но... Он открыто осуждал молодящихся стариков и старушек, желающих «реставрировать» свои годы...

«Эстрада, как и цирк,— искусство молодых»,— не раз повторял он. Правда, он вынашивал мысль написать еще один, быть может последний, фельетон — «Москва старая и Москва сегодняшняя», но осуществить эти планы не удалось.

Товарищ верный, но жестокий и непримиримый как к себе, так в равной степени и по отношению к самым близким друзьям, коль те переступят этические нормы. Часто ошибавшийся в оценке людей. И болезненно привязывавшийся к хорошим людям. Собиратель книг, готовый ринуться за ними «хоть на край света». Неутомимый исследователь прошлого, жадно впитывавший и пропагандировавший настоящее. Снайпер острого слова и в жизни и на эстраде, хваливший и ругавший громко, без оглядки, что называется, «не взирая на лица». Таким был Смирнов-Сокольский.

Часто Николай Павлович говорил, что он мечтает «устроить» свои книги в Библиотеку имени В. И. Ленина, или, как часто он называл ее ласково, «Ленинку». Идут годы... и вопрос с библиотекой суждено было решить мне. Вопрос, что и говорить, трудный. Я благодарю разум, что он помог мне справиться с этой нелегкой задачей. Пока готовилась к печати эта книга, библиотека Н. П. Смирнова-Сокольского переехала в Библиотеку имени В. И. Ленина. Там ей оказали великую честь, сделав мемориальный зал артиста, писателя, библиофила. Теперь его книги стали достоянием народа, об этом так часто мечтал Николай Павлович!

Москва провожала в последний путь не только артиста, но и писателя-патриота, деятеля советской культуры, всячески старавшегося приблизить эту культуру к народу.

«Жизнь — это книга. В нее можно только прибавлять страницы, но выдергивать их нельзя. Иначе это будет не книга жизни, а обман»,— говорил он. Перевернута последняя страница книги, именуемой «Н. П. Смирнов-Сокольский».

Пусть извинят меня читатели. Многое досадно ушло из памяти. Известная субъективность и пристрастность — неизбежные свойства самого мемуарного жанра. Но поверьте, все, что написано в этих отрывочных воспоминаниях, не придумано.

Так оно и было.

1972—1973

Сим. Дрейден

НИКОЛАЙ СМИРНОВ-СОКОЛЬСКИЙ. ДЕЛА И ДНИ

Документальная хроника

1898, 5(17) марта. Москва. В семье типографского наборщика Павла Ивановича Смирнова (1834—1899) и театральной портнихи Стефаниды Герасимовны Смирновой (1853—1942) родился сын Николай.

1906—1914. Москва. Учится в Александровском коммерческом училище.

1914—1915. Москва. Пишет репортерские заметки в вечерние газеты, сочиняет куплеты и репризы для мелких куплетистов.

1915—1916. Москва и Подмосковье. Первые выступления как «куплетиста-комика» в Малаховке, в театре миниатюр «Одеон» на Сретенке, в Учительском доме на Ордынке, в кинодивертисментах. К фамилии Смирнов присоединяет псевдоним Сокольский и, подобно Сергею Сокольскому, первоначально выступает в облике «босяка».

«...С Николаем Смирновым-Сокольским я познакомился в конце 1915 года в одном из московских госпиталей на концерте для раненых солдат. Потом стали все чаще встречаться в дивертисментах различных кинематографистов и в театриках миниатюр. Помню, выступали с ним в кино «Антей» в Марьиной роще (в будни по два-три раза, а в воскресенье и все четыре за те же деньги), где после каждого сеанса происходили очередные туры чемпионата французской борьбы... Переодевались под сценой... и на нас через широкие щели деревянного настила сыпалась пыль и грязь от возни борцов... Злобой дня была война, и он в обличье оборванца с успехом исполнял монологи «Мародеры тыла», «Вперед, земгусары!», «Лень-матушка», куплеты «Вильгельм кровавый», «О дряхлом Франце-Иосифе» и т. п...» (Сергей Большой, Из воспоминаний о Смирнове-Сокольском. Рукопись.)

С конца 1916-го по ноябрь 1917-го служит в Московском 193-м пехотном запасном полку, выступая в то же время на эстраде. В 1917 году, после свержения царского режима, читает монологи «Приветствую народ!», «Мы с вами!», «Накануне». «Миллионерам от войны» и др.

1918—1919. Выходят из печати первые репертуарные сборники Н. П. Смирнова-Сокольского: «Проходящее мимо. Куплеты, монологи, песенки» (М., тип. «Печатник», 1918, 8-о, 64 стр., тираж 2000 экз.), «Печальный случай из жизни веселого человека. Эстрадный монолог» (Курск, изд. театра «Гигант», 1918, 4-о, 8 стр., тираж 2000 экз.) и «Нечто сентиментальное. Стихи» (Кременчуг, 1919, 16-о, 16 стр., тираж 5000 экз.).

1918—1920. Москва. Выступает в окраинных театрах миниатюр, в разъездных концертных группах, обслуживающих части



Из афиш 10-х годов

Красной Армии, с новыми куплетами, монологами и песенками — «Как они большевиков хоронили», «Крокодиловы слезы буржуа», «Пушкинские рифмы», «Буржуй я или нет?» (высоконаучная лекция, навеянная знаменитым трактатом К. Бальмонта «Революционер я или нет»), «Царь-голод», «Новая метла» и многими другими.

1920—1922. Наряду с выступлениями на московской эстраде, как артист передвижной труппы концертной группы Главного управления военно-учебных заведений, систематически выступает в воинских частях и военных школах. Летом 1920 года впервые появляется на центральной эстрадной площадке Москвы — в саду «Аквариум», а летом 1921-го — в саду «Эрмитаж».

1922, апрель. В Москве выходит «номер первый, а может быть, и последний» юмористической газеты «Известия Николая Смирнова-Сокольского (орган беспартийного смеха и злободневной сатиры)».

«...Программу газеты автор-редактор изложил в передовой, озаглавленной: «Несколько скучных, но необходимых строчек».

В ней он защищает юмористический и сатирический жанры в эстрадном искусстве, говорит о важной роли смеха, призывает поощрять политическую сатиру. Однако содержание газеты, составленной из злободневных фельетонов, куплетов, шуток, сценок и политических анекдотов, многие из которых артист исполнял с эстрады, не всегда соответствовало характеру советской политической сатиры тех лет. Сатирик не понял сути новой экономической политики, увидел в ней лишь капитуляцию перед буржуазией и оказался в стороне от главных задач, поставленных партией на XI съезде. Его сатира, направленная против нэпманов, жуликов-спецов, спекулянтов-миллиардеров, всевозможных халтурщиков от искусства, часто окрашена пессимизмом, иронией по адресу властей, которые «потворствуют» возрождению того, что было сметено революцией. Много замечаний делает артист в адрес Моссовета, Наркомфина, Наркомпроса. Он иронизирует над женским равноправием, скатываясь порой к обывательскому юмору. В то же время Н. П. Смирнов-Сокольский остроумно бичует иностранных империалистов, осмеивает белую эмиграцию и других врагов Советской республики». (С. Стыкалин, И. Кременская, Советская сатирическая печать. 1917—1963. М., Госполитиздат, 1963, стр. 121.)

1922, июль. Саратов. Выступает на эстраде Народного дворца, посещаемого главным образом «нэпманской» публикой.

Газета «Саратовские известия» откликается на выступления издевательскими фельетонами, характеризующими артиста как «полководца» нэпманской публики: «Развязен, нагл, циничен. Движения бесстрашны. Голос осипший. Поет он куплеты, рассыпается шутками, сыплет остротами... И брызжет камзольная струйка ядом слов на огонь Революции. И шипит зал от смеха, вольной радости, смака... Веерно кружится бант...» Вслед за этим газета публикует вымышленный разговор рабочих, обвиняющих артиста в том, что в 1917 году он якобы выступал в Москве на заводе бывш. Михельсона против В. И. Ленина: «...Поднялся свист, крик, да давай его с трибуны сгонять, кто чем мог, чуть было не избили... А теперь он вот здесь разгорается, потешает спекулянтов, гнать бы его к матери...» (В. Бабушкин, На заводе.— «Саратовские известия», 1922, 18 и 23 июля.)

В личном архиве Н. П. Смирнова-Сокольского сохранился текст его ответного письма в редакцию по поводу этих «беспримерных по содержанию и тону статей» с резолюцией начальника местной цензуры: «Разрешаю исполнить со сцены».

В своем письме Смирнов-Сокольский, оставляя за рецензентами право на любую отрицательную оценку его как артиста, опровергает политические обвинения в свой адрес.

«...Все номера, исполняемые мною, вся «злоба дня», до критики пьес А. В. Луначарского включительно, прошли ряд цензур, военных, политических, как в Москве, так и в Саратове. В Москве я четыре года работаю во всех красноармейских, рабочих и

Куда пойти, Кому жаловаться?..

НА-ДНЯХ ВЫХОДЯТ В СВЕТ

ЮМОРИСТИЧЕСКИЕ

„ИЗВЕСТИЯ

тоже газета...

ОРГАН БЕСПАРТИЙНОГО СМЕХА И ЗЛОБОДНЕВНОЙ САТИРЫ.

Н. СМИРНОВА-СОКОЛЬСКОГО"

Веселые фельетоны, жуткая хроника, поразительные об'явления, монологи, песенки и юморески его репертуара.

Все сотрудники и редактор — в лице артиста-автора Николая Смирнова-Сокольского.

Куда пойти, кому жаловаться?..

Издатель „Т-во АНАГРАФ"

ТРЕБУЙТЕ ВСЮДУ.

Анонс юмористической газеты «Известия Николая Смирнова-Сокольского»

других театрах, до Кремля включительно, состою два года артистом в передвижной концертной группе Главного управления военно-учебных заведений, обслуживающей все военные школы и курсы, работаю всегда без малейших недоразумений. Мало того, летом 1920 года, когда по распоряжению зав. МОНО всем юмористам было запрещено выступать вообще, я был единственным, которому Московский Совет разрешил работать в «Аквариуме», признав мой номер желательным...».

С возмущением пишет артист об обвинении, что будто бы был «нанят буржуазией Ильичу пакостить»: «...Что за гнусная и нелепая ложь? Всю свою жизнь говорил и пел со сцены все, что считал нужным по разуму и убеждению моему, не боялся ни приставов, старых, царских, критиковал всех и вся, и купцов, и нэпманов, и спецов, и взяточников, но ни разу в жизни не являлся ни на один завод митинговать и агитировать против рабочей власти, не нанимался ни к кому «Ильичу пакостить»... Ни разу в жизни не отвечал на критику справедливую, честную, ибо и сам критикую, но валить на себя как на мертвого не позволю...»

Взамен этого «письма в редакцию» газета напечатала в разделе «Почтовый ящик»: «Куплетисту Н. Смирнову-Сокольскому. Письмо, присланное в редакцию, полно полемического ажиотажа, до этого было прочтено на площадке Народного дворца. Инцидент исчерпан». («Саратовские известия», 1922, 29 июля.)

1922, август — ноябрь. Вслед за выступлениями в Саратове гастролирует в Царицыне, Ростове-на-Дону, Таганроге, Краснодаре, Армавире, Кисловодске, Пятигорске, Владикавказе, Гроз-

ном, Баку, Петровском порте, Тифлисе. В репертуаре: «Пушкинские рифмы», «Монолог Чацкого», «Товарищ Урожай», «Спецы», «Клавочка», «Ночная Москва», «Тверской бульвар» и другие.

«Эстрадная программа «освежилась» несколькими новыми, экспортированными из Москвы номерами. На первом плане — Смирнов-Сокольский с его злободневными песенками, куплетами и анекдотами. К числу достоинств исполнителя следует отнести свободное, но лишенное развязности дурного тона обращение с публикой, его отчетливую дикцию и живую манеру передачи. Но сюжеты — все тот же пресловутый нэп, на тысячу один раз варьируемый. Большим и малым героям нэпа это, конечно, по вкусу — они заливаются смехом на все гласные и аплодируют, не жалея ладоней...» («В саду Луначарского».— «Советский юг», Ростов-на-Дону, 1922, 16 августа.)

1923, апрель. Москва. Петровский театр. В обозрении «Индийская мабуза» Н. Адуева, Д. Гутмана, Н. Смирнова-Сокольского и В. Типота исполняет новые куплеты.

«...Два стихотворца и два режиссера сочинили юмористическое обозрение современных, вернее, нэповременных театростудийных, валютно-рыночных и казино-игорных нравов... Можно было предположить, что под предлогом театрального обозрения нам покажут размашистый фокстрот, песни, пляски и проч. Надо, однако, отдать справедливость постановщикам, все (куплеты, танцы, установка) были достаточно корректны, а в некоторые моменты даже тяжеловесны. Но крупной сатирической соли в постановке не было, а куплеты не ахти как остроумны...» (Ян Двабе, «Индийская мабуза».— «Вечерние известия», 1923, 29 апреля.)

1923, сентябрь — октябрь. Очередная гастрольная поездка по стране: Орел, Курск, Ростов-на-Дону, Краснодар, Армавир, Пятигорск, Владикавказ, Петровский порт, Баку.

«...Зарождение новой сатиры происходит в условиях влияния двух моментов: власти старого — типа сальной клоунады и нэповской среды, которая занимает первые ряды театров и цирков. Влияние второго момента чувствуется на Смирнове-Сокольском. Он головой выше десятка других российских куплетистов, несомненно культурен и воспринимает быт не под узким углом прошлого трафарета, он затрагивает темы более высокие, чем обычные эстрадные: новые театральные искания, балетные устремления, эмигрантщину и пр. Но неоднородность среды, перед которой приходится ему выступать, требует уступок «общественному мнению», и он их делает, опускаясь до легковесного вульгаризма, особенно в своих вступительных экспромтах к отдельным номерам. Это понятно. В «Ночной Москве» артист ярко изобразил быт нэповской Москвы, пьяный, грязный, развратный, а перед этой Москвой приходится часто выступать артисту и... угождать ей. В таких условиях выработка подлинной народной са-

тиры задерживается, и она рискует в любой момент сбиться на торную дорогу старой эстрады». (КСИП, Сад имени Луначарского.— «Трудовой Дон», Ростов-на-Дону, 1923, 28 сентября.)

1924, февраль. Публикует в московском журнале «Зрелища» очерки «Провинциальные впечатления».

«Когда четыре месяца мотаешься со своими гастролями по провинциальным весям республики, сам невольно становишься провинциалом. И сентиментальности в душе больше, и рассказ какой-то чудной, простоватый получается. Собственно говоря, только мы, эстрадники,— настоящие перелетные птицы,— только мы и можем вот так, за четыре месяца, проехать городов пятнадцать, посмотреть, побывать в каждом. Главное — свободный народ. Куда хотим, туда и едем... Республика-то — она ведь большая...

Гастроли, гастроли... Старенькие стены провинциальных домиков распухли от расклеенных на них афиш! Раньше это было труднее: надо было где-то разрешение взять, ответственность какая-то была. Теперь проще. Компания молодых людей, обычно трое-четверо, приезжает в город, снимает театр и выпускает саженную афишу: «Единственная гастроль Московского театра-кабаре «Летучая мышь» под управлением Н. Ф. Б.». И публика валом валит. На спектакле две-три затрепанные миниатюрки, скверно разыгранные молодыми людьми и их сожительницами, отчаянные куплеты на злобу дня. Обыватели расходятся, покачивая головами: «А говорили — Москва, Москва!»

«Любимцев московской публики» — вообще изобилие. Каждый уважающий себя полуоперный горлодер обязательно — «премьер московского государственного театра»... Я родился и вырос в Москве. Но я с удивлением, первый раз в жизни читал фамилии «любимцев и премьеров» моего родного города...

...Театральная провинция... горит. Настоящее стихийное бедствие. Начиная с Орла, вниз до Баку и кругом проезжаешь мимо *пепелища* того, что называется театром... Что случилось с театром в провинции? Почему гастроли какого-нибудь заезжего юмориста собирают полные сборы, а местные труппы горят? Думаю, что помимо жалоб на налоги затхлость репертуара сыграла не последнюю роль в этом деле. Смотреть тысячный раз «Грех» Винниченко в старых затрепанных декорациях иногда бывает скучнее, чем присутствовать на сеансе гипнотизера Полянского с его «затоплением зрительного зала водой»...

...В этом году трудно ехать в привинцию. Гарантированной работы мало, есть только в очень больших городах, а устраивать самостоятельные концерты, даже при битковых сборах, накладисто. Мой маленький антураж: управляющий, дорога и гостиницы съедали 75 процентов сбора. И потом, на приезжего гастролера еще с вокзала набрасываются, как черные вороны, всякого рода поборники: за то, за пятое, за десятое. Сколько раз при большом битковом сборе я, подсчитывая заработок, думал о том,

как хорошо получать скромное жалованье где-нибудь в скромном театре. Впрочем, бывали и удачные дни.

А приятно быть москвичом. Хорошо мотаться по всем этим Ростовам, Харьковам и знать, что в конце концов откуда-нибудь из Баку сядешь на скорый поезд и опять приедешь в Москву...» (Н. Смирнов-Сокольский, Провинциальные впечатления.— «Зрелища», 1924, № 72 и 73.)

1924, лето. Москва. Эстрада «Нового парка» (сад «Эрмитаж»). «...Неблагополучно у нас с эстрадой. Посмотрел я раза два программу в «Эрмитаже». Уж на что, кажется, отбор — первый сорт. «Дирекция не жалеет средств». А в итоге уныло встает все тот же вопрос — кому это нужно? Для кого? ...Публика требует? Да ведь той публики, которая *это* требовала, нет, да и условий, которые вызывали *эти* требования,— тоже нет. Пример налицо.— Смирнов-Сокольский. За год его не узнаешь. Где былое похлопыванье по брюшку нэпмана? Где прежняя подковыка под советские порядки? Где же его реминисценции о старой златоглавой Москве? Сейчас Смирнов-Сокольский прямо — не сглазить бы — советский куплетист. У него одного — какая-то радость от нового быта, бодрость. А успех — во всяком случае не меньший, пожалуй, и больший». (К. Фамарин, На шипке эстрады.— «Новый зритель», 1924, № 21.)

1924, сентябрь — ноябрь. Очередная гастрольная поездка: Саратов, Царицын, Ростов-на-Дону, Пятигорск, Екатеринослав. В репертуаре новые фельетоны «Всероссийская ноздря», «Страна без дураков», «Рассказы Бывалого».

«...Его эстрадные выступления носили в первый период главным образом куплетный характер и тоже имели некоторый уклон в сторону смычки с нэпом. Но уже в этих первых опытах чувствовалось самобытное, довольно острое дарование, которое находилось на распутье: или оно пойдет по пути обычного эстрадного шаблона на потеху мещанства, или автор-сатирик изберет более трудный путь заострения своей сатиры и углубления ее в толщу нашей жизни.

И Смирнов-Сокольский с большими колебаниями все-таки пытается выбраться на второй путь. Куплетные произведения начинают занимать в его творчестве второе место, а на первое выступают сатирические рассказы и раешник, захватывающие глубоко толщу нашего быта. Ряд новых, уже больших вещей привез нам он в свой последний приезд, среди них — фельетон «Ноздря». Здесь — попытка углубленной сатиры на российского обывателя с широким охватом темы. В смысле исполнения артист выработал в себе любопытную скороговорку, которая приближает исполнение к народному раешнику.

...Нельзя не отметить все-таки некоторых попыток сбиваться иногда на торную дорогу «старинной сатиры», на темы женско-мужских отношений. Очевидно, слишком сильна власть этих старых традиций. Во всяком случае, Смирнов-Сокольский уже оп-

ределил себя как один из первых эстрадных сатириков, сумевших подойти к богатству нашего быта и из него черпать для себя материал. Особенно ярки с бытовой стороны рассказы григорьевских и махновских бандитов». (КСИП, Вечер Смирнова-Сокольского.— «Молот», Ростов-на-Дону, 1924, 2 октября.)

1924, декабрь. Москва. Из постановления Отдела народного образования Моссовета по докладу художественного подотдела МОНО:

«Худ. п/о направляет в Губплан или Мосфинотдел мотивированное отношение по следующему поводу: на последнем концерте при участии Смирнова-Сокольского (а также Качалова и др.) Мосфинотдел повысил обычную сумму налога с 10% до 30%, объясняя эту меру популярностью фамилии артиста. Ввиду того что Смирнов-Сокольский является сейчас единственным советизирующим эстраду артистом, а также потому, что определение величины налога является в данном случае прерогативой МОНО, но не Мосфинотдела, Худ. п/о МОНО заявляет по этому поводу свой протест». («В театрах МОНО».— «Новый зритель», 1924, № 50—51.)

1925, лето. В Новом парке (сад «Эрмитаж») выступает с фельетонами «Роптать желаю!», «Обыватель о метрополитене», «Рассказы Бывалого». 29 августа — празднование десятилетнего юбилея Смирнова-Сокольского.

«...Заслуженным успехом пользуется Смирнов-Сокольский. Он нашел наконец свой стиль. Две излюбленные маски: бывший бандит-григорьевец, которому «большевики мешают поднимать производительность труда», отобрав у него наган, и полуинтеллигент, нечто вроде эрдмановского Гулячкина *, но Гулячкина протестующего, возмущающегося Советской властью. Монологи строятся таким образом, что нападки на Советскую власть только еще ярче раскрывают убожество и несостоятельность нападающей стороны... Смирнов-Сокольский подносит обывателю его же собственные, наиболее бережно лелеемые мысли в выпуклом зеркале, где, как в самоваре, все отражения выглядят забавными уродцами». (В. Серпуховской, Эстрада в Новом парке.— «Новый зритель», 1926, № 34, 36.)

1926, февраль.

«Редакция «Синей блузы», отмечая деятельность Н. П. Смирнова-Сокольского как советского сатирика, работающего в одном направлении с «Синей блузой», присудила ему значок и почетное звание «синеблузника»...» («Жизнь искусства», 1926, № 7.)

1926, апрель. Публикует в центральной прессе «Письмо в редакцию» об авторском праве эстрадника.

«Прошу не отказать в помещении нижеследующего моего соображения по поводу авторского права эстрадников... Перехва-

---

* Гулячкин — герой комедии Н. Эрдмана «Мандат».— *Ред.*

тывание чужого репертуара на эстраде практиковалось и раньше, но в последнее время приняло катастрофический характер. На мои выступления и на выступления других артистов разговорного жанра, имеющих актуальный и «созвучный эпохе» репертуар, является целая плеяда любителей легкой наживы со стенографистками и открыто переписывает то, что создано нами тяжелым трудом, распродавая потом это всем желающим. Получилось так, что я — трудись и работай, а господа Ивановы, право пребывания на сцене коих заключается в их умении вовремя украсть чужой репертуар,— на другой же день умчатся в провинцию пользоваться плодами моих бессонных ночей, оставив мне в качестве утешения «уплату авторского гонорара».

...Мое желание иметь репертуар только в личном пользовании совершенно не похоже на желание драматурга монополизировать свое произведение. Для меня это — вопрос существования самой моей профессии, для драматурга — это вопрос больше всего экономический. Это основное различие профессий драматурга и эстрадного автора-исполнителя совершенно не учтено в декрете, вернее, в его толковании. Индивидуальный репертуар для меня — единственное орудие производства, без которого я то же, что скрипач без скрипки. Один и тот же рассказ, находящийся у десятка юмористов нашей профессиональной сущности,— уже не рассказ, ибо публика приходит слушать у Иванова — одно, у Петрова — другое, у Смирнова — третье. Мастерство исполнения в данном случае на втором плане, а на первом безусловно «что». Слушать одинаковое «что» подряд у десяти юмористов, хотя бы и в разном исполнении,— для публики по меньшей мере тошнотворно. Неиндивидуальный, одинаковый репертуар уничтожит всех десятерых исполнителей. Мнение, что публики хватит,— ошибочное». (Н. Смирнов-Сокольский, Письмо в редакцию.— «Труд», 1926, 25 апреля; «Вечерняя Москва», 1926, 28 апреля; «Жизнь искусства», 1926, № 19, и др.)

1926, 25 мая. Москва. На открытии летнего сезона в Новом парке (сад «Эрмитаж») читает новый фельетон о советском карандаше.

«...Смирнов-Сокольский продолжает взятую им уже несколько лет назад линию. Куплетист — живая газета, бойкий фельетон, хлещущий по тем или иным недостаткам окружающего нас быта. В данном случае Смирнов-Сокольский избрал темой борьбу за качество продукции и, надо отдать ему справедливость, разработал ее достаточно удачно». (В. Ивинг, Новый парк.— «Известия», 1926, 1 июня.)

1926, июль. Ленинград. Выступает с докладом о путях советской эстрады в кружке рабкоров при журнале «Рабочий и театр». Участвует в концерте и диспуте об эстраде в клубе завода «Русский дизель».

«...Доклад московского эстрадника Н. П. Смирнова-Сокольского совершенно по-иному осветил вопрос об эстраде. Смирнов-

Сокольский указал, что репертуар эстрадника для рабочей аудитории должен быть иной, чем для публики, скажем, Сада отдыха. Современная тема должна быть подана в легкой форме, чтобы заставить слушать посетителя Сада отдыха какую-нибудь остро поданную тему, осмеивающую обывателя или нэпмана, то есть обывателя, посещающего Сад отдыха, в то время как в рабочем клубе злободневное и остроумное всегда доходит». (М. Кудряшов, Кружок рабкоров.— «Рабочий и театр», 1926, № 30.)

1926, июль — август. Ленинград. Сад отдыха.

«...Удачен переход на ленинградскую эстраду Смирнова-Сокольского... Новый номер «Роптать желаю!» жив и остроумен. К сожалению, и тут текст засорен некоторым количеством пошловатой шелухи. Смирнову-Сокольскому надо бы от нее избавиться, тем более что количество ее сравнительно невелико». (М. Блейман, Блокнот эстрады.— «Ленинградская правда» 1926, 23 июля.)

«...Нам нужен Смирнов-Сокольский. Он первый ввел в застоявшуюся рутину разговорных номеров эстрады элементы сатиры. Его фельетоны и монологи (вернее — раешники, ибо они по стилю больше всего подходят к этому жанру рифмованной вещи) ценны тем, что они крепко связаны с современностью, с темами волнующими — со злобой дня. Смирнов-Сокольский, может быть, слишком ставит точки над «і». Но чувствуется сразу, что это не брюзжание, не бессильное шипение из-за угла озлобленного, чуждого сегодняшнему дню человека, а именно нужный подход к вопросу, подход сатирика. Фельетоны Сокольского смешны значительно больше, чем обычные эстрадные куплеты и анекдоты, но не в этом их главная ценность. Они хороши потому, что имеют социальный смысл и значение, потому, что проникнуты вдумчивым отношением к наболевшим сторонам нашего быта, нашего строительства. Они — именно издевка, изобличение, сатира. Тот же «Карандаш»... Разве не остер сейчас вопрос о качестве продукции, о необходимости для нашей промышленности уметь успешно конкурировать с заграничной продукцией, уметь угодить покупателю? И Сокольский говорит об этом. Метко изобличает непорядки, крепколобость, административный восторг. Изобличает остро, уверенно, бичующе...

Сказанное не значит, конечно, что Сокольский — вне всяких упреков. И он не без греха. Хотя бы то, что первый советский сатирик на эстраде выступает (в Ленинграде) в Саду отдыха перед публикой в подавляющем большинстве непролетарской, перед теми, кому уж не так важна социальная ценность его репертуара. Чувствуется также, что он имеет известное тяготение этой публике угодить. Вставляет в свой монолог кусочки, рассчитанные на одобрительный жирный смешок, на лишний аплодисмент пухлых наманикюренных рук. Это — обидно, потому что в Смирнове-Сокольском, повторяю, мы видим нужного советской

эстраде артиста, первым внесшего в творчество юмориста новые свежие нотки социальной сатиры и умение сочетать удачную тему с превосходной техникой исполнения. ...В рабочей среде Смирнов-Сокольский будет желанным гостем». (Вл. Недоброво, О сатире и Смирнове-Сокольском.— «Жизнь искусства», 1926, № 31.)

1926, август — сентябрь. Москва. Эстрада сада «Эрмитаж».

«...Очень хорошо, что Смирнов-Сокольский, чуть ли не единственный, пытается расширить круг своих тем. Очень хорошо, что, уходя от обывательского подхихикивания, Смирнов-Сокольский искренно хочет работать в плане общественной сатиры. Но помимо удачного выбора темы искусство эстрадного сатирика требует и литературной доброкачественности номеров и мастерства передачи. И очень плохо, что не в меру захваленный Смирнов-Сокольский начинает об этом забывать.

В его последних вещах — «Госстрашный суд» и «Братишечки» — тяжелый, аляповатый стих, притянутая за уши рифма, угрожающее обилие острот из области ватерклозета, подмена шутки, каламбура, намека беспардонной руганью. Испуганный обыватель восторженно шепчет: «Как ему цензура разрешила»,— и, упоенный такой «смелостью», восторженно аплодирует. Успех, который Смирнова-Сокольского никак не должен обольщать. У него есть и обаяние, и талантливость, он может занять почетное место на советской эстраде, но для этого ему нужно очень много и упорно над собой работать и продуманней относиться к каждому выступлению». (Из, О Смирнове-Сокольском.— «Новый зритель», 1926, № 35.)

«...В прошлом номере Вашего журнала в рецензии «О Смирнове-Сокольском» указан ряд недостатков моих последних фельетонов, исполняемых мною в «Эрмитаже». Принимая на себя бо́льшую часть выдвинутых обвинений, я считаю необходимым заявить, что почти все указанные недостатки были исправлены мною на другой же день после первого представления еще до появления рецензии.

Условия создания эстрадного репертуара требуют непременной пробы его «на публике», и очень часто то, что кажется со сцены определенным недостатком,— звучит на бумаге достоинством. Два месяца я упорно возился со своими последними фельетонами, старался найти новый, отличный от предыдущих, тон, возможно не совсем мне удавшийся, но говорить о том, что Смирнов-Сокольский «забылся» и чуть ли не схалтурил — неверно...». (Н. Смирнов-Сокольский, Не совсем по личному поводу (письмо в редакцию).— «Новый зритель», 1926, № 36.)

1926, 25 сентября. Ленинград. На открытии первого сезона Ленинградского театра сатиры выступает в финале обозрения В. Типота и Д. Гутмана «Насчет любви».

«Смирнов-Сокольский, выступающий в Театре сатиры в качестве «словесного аттракциона», привез новые, не читанные в

Ленинграде фельетоны. Его обвинительная «Речь на страшном суде», где он обличает «грешников» (общеизвестные личности, литературно-театральный мир) и присуждает их к разного рода наказаниям, несмотря на некоторую грубоватость подачи и местами примитивный стих, отмечена несомненным остроумием и подлинной сатиричностью. Не менее удачен и обывательски-хулиганский монолог — пародийный рассказ от лица критикующего все и вся «гражданина»...» (Н. В. [Н. Верховский], Н. П. Смирнов-Сокольский.— «Ленинградская правда», 1926, 1 октября.)

1926, ноябрь. Ленинград. Ленинградский театр сатиры. Премьера «обозрения в трех протоколах» Д. Гутмана, Н. Смирнова-Сокольского и В. Типота «Житьишко человечье» (режиссер Д. Гутман).

«Н. Смирнов-Сокольский — ведущий «протоколы «житьишка», то есть несущий на себе одну из самых больших тяжестей спектакля, удовлетворил главным образом своим конферансом (хоть в нем и были грубости, форсированные более обыкновенного). Его же чисто актерское выступление — в роли председателя вечера воспоминаний не удалось по читке». (Н. Верховский, Обывательщина под обстрелом.— «Рабочий и театр», 1926, № 45.)

1926—1927. В публичных выступлениях и на страницах печати систематически ставит вопрос о необходимости изменения организационных форм работы эстрады, ее «огосударствлении», открытии театров эстрады.

«...Не почетна доля бедных родственников, живущих за счет богатого дядюшки, но еще менее почетен дядюшка, спрашивающий с бедных родственников больше, чем он на это имеет право. Я определенно обвиняю этого дядюшку не только в отсутствии помощи с его стороны, но и в предубеждении и, мягко выражаясь, «неправильном» отношении к бедным родственникам-эстрадникам.

...Эстрада — искусство. Это признано всеми. Но довольно же благих пожеланий. Это искусство, как и всякое, требует изучения, школы, студий, денег и прежде всего своего театра. О каких «путях» советской эстрады можно сейчас разговаривать, если эти пути неукоснительно ведут на подмостки пивной, худшего из киношек и в редких случаях на неделю в Сад отдыха. О рабочих клубах пока говорить рано, ибо они сами еще в периоде самоопределения.

Проплеванному кино в захолустной Твери, куда я поеду зимой (ибо куда же я еще поеду?), думать о художественных и прочих достижениях трудновато. Мы — тоже артисты, нас тоже зажигает поднятый занавес и чистый зал. Дайте нам театр, и вы увидите порожденного этим театром советского эстрадника... Мейерхольд создавал свой театр в театре, а не на улице, почему от эстрады требуют именно последнего?» (Ник. Смирнов-

Сокольский, Пути бедных родственников *.— «Ленинградская правда», 1926, 28 июля.)

1927, февраль — март. Москва. К десятилетию Февральской революции 1917 года готовит фельетон «Император Всероссийский».

«...В 1927 году Смирнов-Сокольский пишет фельетон, как бы подводящий итог раскрытию им темы обывательщины. Это фельетон «Император Всероссийский». В фельетоне говорилось о двух незадачливых эмигрантских «претендентах» на русский престол — Николае Николаевиче и Кирилле Владимировиче Романовых. Обыватель видит во сне, что они прибыли в Москву и перестраивают жизнь на старый лад. И на фоне всех происходящих при этом мерзостей были особенно очевидными достижения молодой Советской Республики, которые не мог не признать даже обыватель.

Этот фельетон имел для артиста еще одно важное значение. Именно с этого времени он отказывается от всяких вещей, исполняемых на «бис». И теперь в концерте Сокольский исполняет всего только одну вещь, всего только один, но зато наполненный большим содержанием фельетон. Если в предыдущие годы Сокольский часто менял свой репертуар и писал по нескольку вещей в сезон, то теперь новые фельетоны появлялись все реже и реже. Дело дошло до того, что новые вещи Сокольского стали появляться не чаще раза в год. Помнится, на одном из заседаний художественного совета Московской эстрады артиста упрекали за то, что он слишком уж медленно отображает злобу дня, в то время как девизом эстрады является: «Утром в газете — вечером в куплете». По этому вопросу выступил и Сокольский.

«Все, что здесь говорилось,— заявил он,— верно. Сила эстрады в первую очередь в том, что это мобильное искусство, которое обращается к текущим событиям. За злободневность иногда можно простить даже известные художественные слабости произведения. Эстрада по отношению к драматическому театру находится примерно в том же положении, в каком газетный очерк, фельетон или даже хорошая информация находятся по отношению к роману. Все это так, но ведь, с другой стороны, Салтыков-Щедрин, Маяковский тоже были сатириками, писавшими на злобу дня, но не все же свои вещи они делали скоропалительно. Почему мы называем своими предшественниками только Курочкина или Минаева и совсем забываем, скажем, о Салтыкове-Щедрине? Мне очень хочется написать фельетон так, чтобы он звучал через пять и даже десять лет так же, как и сегодня, остро

---

* Публикация статьи сопровождалась редакционным примечанием: «Не будучи согласна с несколько резкой трактовкой отдельных деталей вопроса, редакция считает, что вопрос о поднятии квалификации эстрады путем создания «Театра эстрады» для экспериментальной проработки вопросов эстрады и привлечения к ней советской общественности поставлен вполне своевременно».

и современно. Не знаю, удастся ли мне это, но я к этому стремлюсь. Ради этого я отказался от писания фельетонов в форме раешника и перешел на обычную, слегка ритмизованную прозу. Ведь прозаический фельетон, чтобы его хорошо воспринимали, требует особенно тщательной работы над содержанием и над формой...» (Ю. Дмитриев, Николай Смирнов-Сокольский.— «Ежегодник Института истории искусств. Театр», 1958, стр. 120—121.)

1927, август. Ленинград. Сад отдыха.

«...На этот раз Смирнов-Сокольский приезжал в Ленинград ненадолго и с очень портативным багажом. Привез он один новый монолог «На десятом году Октября». «На десятом году Октября» — вещь очень типичная для Смирнова-Сокольского. Сделана она хорошо. Темы выбраны хотя и не новые, но подаются они в оригинальном и неожиданном преломлении.

Характерная черта эстрадного искусства Смирнова-Сокольского — умение остранять тему. Как бы ни была избита тема, Сокольский умеет выводить ее из автоматизма подачи прочими эстрадниками. Прием остранения состоит в том, что Сокольский показывает какое-нибудь явление с точки зрения обличаемого им человека. Причем шаблоны его мышления гиперболизируются Сокольским до последних пределов — так сделаны «Мечты эмигранта о возвращении в Москву» в отчетном монологе.

Остраняет эпизоды Сокольский еще введением какой-нибудь детали, меняющей привычное соотношение материала, неожиданно сдвигающей его в иную плоскость. В тех же мечтах эмигранта он возвращается в Москву, а советские будильники, сделанные трестом точной механики, играют ему: «Славься, славься, наш русский царь». Комический эффект здесь в том, что в общий контекст вымысла Сокольский вводит деталь, взятую из действительной жизни. О казусе с будильниками треста точной механики писали в свое время наши газеты.

...Сокольский — публицист, но он умеет оставаться эстрадником. Большинство эстрадников, пробующих подражать Сокольскому, перестают быть эстрадниками... Поднять эстрадный монолог на высоту большого общественного дела умеет у нас пока только Смирнов-Сокольский. Он единственный. Но говорят, что и на солнце бывают пятна. Займемся пятнами Сокольского. Он очень мало заботится о технической стороне подачи вещи. Актерская техника у Сокольского хромает. Дикция не на высоте. Слово и слог не отшлифованы. На эту сторону работы ему нужно обратить внимание...» (Нед. [В. Недоброво], Смирнов-Сокольский.— «Жизнь искусства», 1927, № 33.)

1927, октябрь. Ленинград. Открытие второго сезона Ленинградского театра сатиры. Участвует в обозрении «Бревно в глазу».

«...Безнадежность нового обозрения особенно явственной стала после выступления Смирнова-Сокольского (приятное и

неожиданное дополнение к программе открытия). Его новые номера, как всегда, остры,— бьют в самую цель и, несмотря на однообразную и не особенно высокую технику исполнения, принимаются целиком. Не будь этого выступления — открытие сезона произвело бы поистине удручающее впечатление». (К. Т-ой [Тверской], Неудачная пересадка.— «Рабочий и театр», 1927, № 41.)

1927, октябрь. Ленинградский журнал «Рабочий и театр» проводит дискуссию-анкету «Нужен ли театр эстрады?».

Из ответов на анкету:

«Нужен ли эстрадный театр? Конечно, нужен. Организация эстрадного театра — правильная мера на пути оздоровления нашей эстрады. Я ни минуты не сомневаюсь, что создание такого театра принесет артистам только пользу. Надо подумать и о репертуаре. Среди артистов эстрады немало талантливых и даровитых людей. Но беда в том, что нет репертуара. Действительно веселых, политически и литературно интересных вещей почти нет.

Нар. ком. по просвещению *А. В. Луначарский*».

«У голодного человека спрашивать, хочет ли он осетрины с хреном, обычно не принято. Но если уж спрашивают, то, во всяком случае, ее дают. Для эстрадников собственный эстрадный театр — та самая осетрина с хреном, которую упорно обещают, но давать не собираются. Эти анкеты, обсуждения и разговоры ведутся несколько лет, а эстрадники не только не видят осетрины с хреном, но даже и хрена без осетрины. Нужен ли эстрадный театр? Вопрос не новый, к сожалению, но при нашем отношении к эстраде вообще неразрешимый...

Н. Смирнов-Сокольский».

(«Рабочий и театр», 1927, № 42.)

1928, июль. Ленинград. Сад отдыха. Читает фельетон «С приездом, Алексей Максимович!»

«Черная бархатная блуза, неизменный белый бант, слегка хрипловатый голос: на эстраде Сада отдыха снова Н. П. Смирнов-Сокольский. Привычно игнорируя разнообразие «подачи» и работая на ограниченном диапазоне интонаций, Смирнов-Сокольский в своем новом монологе «С приездом, Алексей Максимович!» опирается, как всегда, на достоинства текстового материала. Обычная для артиста форма монолога — ряд самостоятельных и лишь внешне между собой сцепленных высказываний и шуток на темы дня — заключает на этот раз в себе своеобразный критический обзор теневых сторон текущих дней, объединенный (очевидно, по случаю приезда Горького) знаменитым восклицанием: «Человек — это звучит гордо!» К этому восклицанию Смирнов-Сокольский прилагает богатое собрание житейских иллюстраций, доказывающих, как и следовало ожидать, совсем обратное. Легкая шутка и непритязательный анекдот сменяются у Смирнова-Сокольского достаточно ядовитой «ревизи-

ей» таких вопросов, как антисемитизм, отношение к женщине, хулиганство, эротический уклон в современной беллетристике». Н. В. [Н. Верховский], В Саду отдыха.— «Ленинградская правда», 1928, 20 июля.)

1928, октябрь. Москва. Мюзик-холл. В аттракционном представлении «Чудеса XXX века» В. Типота и Д. Гутмана читает фельетон «Мертвые души». С тем же фельетоном выступает в декабре 1928 года в том же обозрении, переименованном в «Чудеса XXI века» («Последний извозчик Ленинграда»), на открытии Ленинградского мюзик-холла.

«Выступление Смирнова-Сокольского с монологом «Мертвые души» показывает не только талантливость этого артиста, но и чрезвычайную трудность практикуемого им жанра. Хлесткие словечки, острые выпады вызывают смех, но с трудом укладываются в стройную схему словесного фельетона. Есть кое-где и повторения, есть и просто поверхностная «проба пера»...» (Н. В. [Н. Д. Волков], Мюзик-холл.— «Известия», 1928, 14 октября).

1929, январь. Ленинград. Мюзик-холл. Обозрение «8.15—11.20».

«...Смирнов-Сокольский выступает со своим старым монологом «Привет, Алексей Максимович!», хорошо известным еще по Саду отдыха. И факты в нем к настоящему времени утратили злободневную остроту, да и Алеской Максимович давненько живет уже в Сорренто.

И не лучше было бы фельетон этот попридержать, хотя бы до следующего приезда Горького...» (Юр. Бродерсен, Вторая программа в Мюзик-холле.— «Рабочий и театр», 1929, № 2).

1929, апрель. Ленинград. Мюзик-холл. В аттракционном представлении «Туда, где льды» В. Типота и С. Воскресенского читает фельетон «Записки сумасшедшего».

«...Зритель тщетно пытается найти в этом на редкость нудном и безотрадном спектакле сатиру на наших классовых врагов... Из аттракционов, вставленных в обозрение, как говорится, ни к селу ни к городу, следует выделить Смирнова-Сокольского». («Во льдах откровенной халтуры. Слово ленинградских рабкоров».— «Рабочий и театр», 1929, № 16.)

1929, май. Москва. На открытии летнего сезона сада «Эрмитаж» читает фельетон «Хамим, братцы, хамим!».

«...Его последний фельетон, прочитанный на открытии,— «Хамим, братцы, хамим!» — является подлинным шедевром злободневного политического разговорного жанра. Как всегда, Н. Смирнов-Сокольский и здесь ходит на самом краю заостренного двусмысленного памфлета, разговаривая с обывателем его же словами, работая с его же образами и представлениями, но в этом-то его искусство и состоит, что одним ловким поворотом речи, одним резким сюжетным движением он неожиданно хватает это-

го обывателя за шиворот и показывает ему все его мерзкопакостное существо.

В чем секрет его успеха? Вот он выходит или, вернее, выбегает на эстраду в неизменной черной блузе с белым бантом и начинает фельетон с какой-нибудь самой будничной житейской фразы, как будто кто-то из публики забрался нечаянно на эстраду и продолжает начатый разговор. Он как будто совсем «свой» для всех, и поразительно то, что люди разных убеждений одинаково громко смеются над его остротами и смелыми экскурсами в самые неожиданные области. Иногда он срывается в грубость, иногда он излишне перегружает фельетон узколитературными и театральными темами, но всегда бодрый и яркий призыв к новой жизни умно и органично вплетен в его обличения, и в этом его основное отличие от многих его собратьев по эстраде, пытающихся ему подражать». (М. Загорский, Открытие «Эрмитажа».— «Современный театр», 1929, № 21.)

«...Настоящий публицистический темперамент колышется за каждым словом фельетона. Порою он сознательно притушен, порой он заслоняется нарочито дикими, омертвевшими и стертыми словами обывателя («гнойник из самых верных источников»), с наибольшей силой бьющими по обывателю, но в то же время чувствуете: еще минута — и он прорвется, этот темперамент, прорвется и обрушится на тех, кто над собой смеется.

Все это, вместе взятое, позволяет Смирнову-Сокольскому подымать и разрабатывать самые щекотливые темы и, избегая злопыхательства, из каждой «неприятной мелочи» строить глубоко советское, «профилактическое» обобщение.

...Одно лишь пожелание (остальное ясно и так): с еще большей тщательностью подходить к отбору объектов, следить за тем, чтобы количество используемых для фельетонов обывательских «монстров» не переходило в качество, отрицательное «качество» в общем плане работы Сокольского. Речь идет о «литературно-театральном» секторе фельетонов Смирнова-Сокольского.

Это, конечно, очень смешно — изо дня в день показывать обывателю, как, мол, ограниченны обывательские представления об искусстве: «непонятный» футуризм, «чудак» Мейерхольд, в литературе — сплошная «порнография», и тут же привести несколько «матерных» примеров, доставляющих аудитории искреннее наслаждение. Не пора ли тем не менее именно Сокольскому, подлинному *первачу эстрадной сатиры,* оставить эти юмористические штампы и перейти к действительным болезням нашего искусства, которые пока что затрагиваются им недостаточно широко?

Смирнов-Сокольский из тех людей, кто не только словом, но и делом славит советскую эстраду. Один из тех, кому не приходится бегать в ОбЛастлит за идеологией и для кого советское, общественное отношение к материалу — органично и естественно, «в творческой крови». Отсюда и то почти экстерриториальное

(по сравнению с эстрадной массой) *право на критику,* которое дано Смирнову-Сокольскому, отсюда и огромное значение артиста в деле борьбы за нового человека и за социалистическое переустройство страны, борьбы, которую приходится вести «по колено в грязи». Отсюда и то, что в анкетах своих Смирнов-Сокольский может ответить на вопрос *«Ваша общественная работа?»* несколькими, недоступными еще для многих, но полными глубокого общественного содержания словами:

— *Артист Советской Эстрады!»* (Сим. Дрейден, Слушая Смирнова-Сокольского.— «Жизнь искусства», 1929, № 21.)

1929, июль. Москва. Принимает активное участие в организации всесоюзного Общества советской эстрады (ОСЭ). Входит в состав московского оргбюро. Выступает с докладом на эту тему в клубе завода имени Владимира Ильича.

«...Эстрада беспризорна. Если в любом виде искусства, в любом театре имеется налицо и художественно-политический совет, и режиссерское руководство, и общение работников друг с другом,— то ничего подобного не имеется у эстрадников. Каждый делает для себя все сам, каждый руководствуется только собственным вкусом, отсутствует какой бы то ни было коллективизм в работе. Отсюда все беды, все «засоры», все «болячки» эстрады.

Так дальше продолжаться не может. Нужно Общество советской эстрады, состоящее не только из эстрадников, в первую очередь из наиболее здорового ядра их,— но и из представителей советской широкой общественности, прессы, организаций и т. д. и т. п. Нужно Общество, которое займется художественным и политическим руководством эстрадников, поднятием их квалификации, призовет на помощь эстраднику художников, режиссеров, авторов. Общество, в котором эстрадник узнает, что именно от него требуется, получит указания в работе, учебу и, наконец, просто моральную поддержку.

...В Ленинграде, где эстрадник значительно сплоченнее, чем в Москве, уже организовано такое Общество, которое на первых порах встретило широкую поддержку, сумело сработаться с представителями культработников клубов, учреждений и добиться кое-каких реальных результатов, до собственного экспериментального театра включительно. По поручению ленинградских эстрадников я передал их призыв москвичам организовать у себя подобное же Общество, с тем чтобы впоследствии объединиться во всесоюзное Общество советской эстрады.

...Советская эстрада наряду с кино признана одним из важнейших видов искусства для масс. Требуется поддержка! Вопрос о создании Общества советской эстрады не должен умереть на этот раз вместе с летними комарами». (Ник. Смирнов-Сокольский, Беспризорное искусство.— «Вечерняя Москва», 1929, 9 июля.)

1929, октябрь. Москва. Мюзик-холл. В премьере обозрения «Букет моей бабушки» Д. Гутмана, Н. Смирнова-Сокольского и

В. Швейцера (режиссер Д. Гутман, композитор И. Дунаевский, балетмейстер К. Голейзовский, художник Н. Акимов) читает фельетон «Генеалогическое древо русской литературы» (оформление — сатирическое панно — Кукрыниксов).

«Букет моей бабушки» на сцене Мюзик-холла прозвучал неубедительно... Мюзик-холл, взявший на себя разрешение проблем современного советского быта, показал только больные и извращенные стороны быта, не противопоставив им ничего здорового, крепкого и нового. В этом и кроется основная ошибка и авторов, писавших это обозрение, и режиссуры. Неужели для того, чтобы найти портрет коровы для рекламы, нужно было целый вечер «валять дурака», усыпая каждый жест старенькими осколочками смирново-сокольских монологов. И хочется крикнуть: «Смирнов-Сокольский, милый наш трибун пролетарской сатиры, где была в этот вечер острота твоих самокритических слов? Ее не было! Весь блеск твоего остроумия был закрыт в этот вечер грязными лепестками разложившегося «Букета»...» (Теодорович. Говорит рабочий зритель.— «Новый зритель», 1929, № 41.)

«Букету моей бабушки» посвящен и ряд рабкоровских отзывов, публикуемых в журнале «Современный театр» под общей рубрикой «Голос рабочего зрителя» и под заголовками «Сатира еще не найдена», «Новая халтура», «Многословие и скука», «Ненужная балаганщина», «Не глубоко, а длинно», «Мало понятного», «Не показан мещанин-рабочий». Рядом с ними напечатано «Письмо в редакцию» Н. Смирнова-Сокольского и В. Швейцера (Пессимиста):

«В течение лета 1929 года мы вместе с режиссером Д. Гутманом написали обозрение для Мюзик-холла под названием «Букет моей бабушки» на тему о сов. мещанстве... В обозрении, вероятно, было много недостатков, но совершенно несомненно, что в нем было три достоинства: 1) начало, 2) середина и 3) конец. В процессе постановки выяснилось, что и эти скромные достоинства должны пасть жертвой специфических особенностей Мюзик-холла как театра эстрадного по преимуществу. Из обозрения выброшено более половины текста, а оставшийся перемонтирован и дополнен различными вставками так, как это, очевидно, диктовалось тоже особенностями аттракционного театра. В результате получилось, вероятно, интересное зрелище, но это зрелище имеет мало общего с замыслом и содержанием пьесы «Букет моей бабушки»...» («Современный театр», 1929, № 42.)

1930, март. Москва. Мюзик-холл. В обозрении «С неба свалились» читает фельетон «Доклад Керенского об СССР».

«...Что радует в каждом выступлении Смирнова-Сокольского — это непрерывное политически осмысленное пополнение арсенала его сатирических средств. На этот раз при помощи кино, развивая сложную систему игры с кинопартнером (разговор Сокольского с Керенским), своеобразного кинокаламбура, когда

кинокадр вскрывает истинный характер произносимых слов,— Смирнов-Сокольский достигает обостренного агитационного эффекта. Многое еще несовершенно, кой от чего пора бы отказаться (в частности, от слишком уж затянувшихся прогулок наших сатириков в «собачьи переулки»), но в основном номер попадает в цель. А главное — обещает в будущем вырасти в своеобразный эстрадный жанр». (Сим. Дрейден, Первая программа.— «Рабочий и театр», 1930, № 32.)

1930, октябрь. Москва. Мюзик-холл. В первой программе сезона читает фельетон «Кругом шестнадцать».

«...Фельетон Смирнова-Сокольского «Кругом шестнадцать», после удачного и сильного по содержанию, обрадовавшего блестящей формой летнего фельетона, заслуживает самого решительного отпора. Своей *двусмысленностью* он производит прямо неприятное впечатление. Автор строит его на известной цитате о «тараканах» и шептунах. Но своей — на этот раз как-то особенно преувеличенной — манерой подачи текста (скороговорка, глотание пауз, монотонность дикции) Смирнов-Сокольский добивается того, что «тараканы» получают полное удовольствие, расценивая ряд отдельных беглых «лояльных» моментов как неизбежную «взятку» Главреперткому. В лучшем случае слушатель, замороченный этим безудержным, стремительным и анархическим бегом моментов «за» и «против», очень скоро перестает разбирать: «правая-левая — где сторона?!» *Беспринципность* этого фельетона прямо пропорциональна его претенциозности...» (В. Блюм, Открытие Мюзик-холла.— «Вечерняя Москва», 1930, 8 октября.)

«...Первые шаги всегда и везде наиболее трудны. Наша общественность и печать должны были бы, мне кажется, при обсуждении консервативности эстрадных программ и аполитичности их учесть это обстоятельство. Надлежало бы ободрить, поощрить начинание Смирнова-Сокольского. Независимо от этого, его разговорный фельетон, несомненно, хороший аккомпанемент политическому сегодня. Рабочие «верхи» в здании цирка тепло встречают артиста, «горячо аплодируют» во время и после исполнения номера. Тем менее понятна, в учете «первого и нового шага» и несомненной связи между артистом и аудиторией, своей резкой несвоевременностью разносная и придирчивая рецензия т. В. Блюма... Нельзя исходить из того, что добиваемые смехом Сокольского «тараканы» выуживают отдельные места, от которых «получают полное удовольствие». Фельетон вполне наш и служит лишним подтверждением правильности политики партии. Это — маленькое достижение: поворот наиболее отсталых искусств в сторону намеченных пятилеткой темпов. Фельетон бьет по унынию, паникерству, по лжеударничеству, по всему тому, что замедляет или пытается замедлить наши устремления. Литературные недостатки фельетона с лихвой покрываются театральным темпераментом его автора, как чтеца...» (Арт.

Халатов, Несколько строк по поводу ненужных окриков.— «Известия», 1930, 10 октября.)

1931, октябрь. Москва. Мюзик-холл. В обозрении «Салон святой Магдалины» (постановка Н. Горчакова) читает фельетон «Мишка, верти!».

«...Из наших номеров надо прежде всего отметить монолог Н. Смирнова-Сокольского, являющийся, по существу говоря, своеобразным итогом предшествующей работы артиста и по убедительности поднимающейся над уровнем обычно очень высокой продукции Смирнова-Сокольского». (М. Янковский, Драматургические задворки.— «Вечерняя Красная газета», 1931, 20 декабря.)

1932, январь. Ленинград. Мюзик-холл. На концерте для делегатов Ленинградской партийной конференции читает фельетон «Мишка, верти!».

«...В программе концерта были два разговорных номера. И оба — о самом живом, о самом насущном, сегодняшнем. Два «агитационных» номера после десяти рабочих часов конференции, после торжественной меди и хора «Героической симфонии» Берлиоза, и, хотя аудитория как будто не нуждалась в дополнительном пайке «эстрадной» агитации,— оба эти номера слушались и принимались с подлинным волнением. Патетический рассказ «Турксиб» Сергея Балашова. Фельетон Николая Смирнова-Сокольского «Мишка, верти!».

...Смирнов-Сокольский — непринужденно, напористо и грубовато разговаривает со зрителем, с каждым из 2000 зрителей одновременно, то подсмеиваясь над собеседником, то ошарашивая его брошенным как будто невзначай каленым и хлестким словцом, то согревая искренней и задушевной интонацией. И вместе с этим находчивым, резковатым собеседником зритель охотно шагает через горы времени, для того чтобы вместе с ним радостно и облегченно воскликнуть:

«Как хорошо, что время повернуть назад можно только в фельетоне!»

— ...У нас прекрасное прошлое, превосходное будущее и замечательное настоящее! — ставит точку на фельетоне Смирнов-Сокольский.

Подлинное подчинение всей своей работы задачам нашего строительства, наполненность радостью стройки, гордостью за время, в которое живем,— вот что определяет работу советского художника. И не случайно, что и Балашов и Смирнов-Сокольский в значительной степени являются авторами своих номеров. Кончилось время актеров-«граммофонов». («Какую пластинку ни поставь — ту и сыграет!») Сегодня мы от актера вправе требовать не только простой политической грамотности, но и подлинной *политической активности...*» (Сим. Дрейден, Несколько замечаний о сегодняшней эстраде.— «Рабочий и театр», 1932, № 5.)

1932, январь. Всеволод Вишневский публикует в журнале «Рабочий и театр» статью «Артист-политработник»:

«Двадцать лет страстной, исключительно большой, своеобразной работы, двадцать лет работы над поисками формы и политически острого содержания... Вначале — вызывающие и дерзкие выступления против царизма. Высокий, тонкий «эстрадник» выходит, и публика ждет — «трала-ла, трала-ла-лю... жила-была Люлю...» Зал затихает, и вдруг в неожиданных музыкальных фразах, в пластике жеста вырастает до огромных размеров тема, пропитывающая мозг: тема революции, тема проклятия династии. «Эстрадник», обводя взглядом партер, делаясь пунцовым от трепетного возбуждения, кидает вверх галерке буйные художественно-площадные фразы. Он хлещет, сечет императорский двор... Не понимая, теряясь в потоке жалящей песенки, балдеют офицеры, полицейские, чиновники, дамы,— и ревет восторгом галерка — мастеровая, солдатская.

— Смирно-ов-Сокольский, браво-о-о!

...1917 год. Смирнов-Сокольский — с революцией. Это его мы видим в холодные дни — в казармах, на заводах, на кораблях. Это ему мы отдаем свои пайки, не жалея, потому что слова *большевик, советы, революция* он произносит так, что в зале *никто* стыдливо не опускает глаз, чувствуя неловкость. Он заставляет людей смеяться, зажигаться, ненавидеть врагов и любить революцию...

Смирнов-Сокольский сидит, как политический работник, над каждым новым своим «номером». Он отдает два-три месяца на создание двадцатиминутного фельетона. Он изучает материалы, газеты, он ищет действенный политический стержень, он точит форму, как поэт, он взвешивает жест, как режиссер, он ставит голос... Нужно же, поймите, развернуть в двадцатиминутном номере принципиальные темы о пятилетке, об ударниках, о кадрах, о военной опасности. О «любви» и о «старых фраках» Смирнов-Сокольский не пишет, не говорит и не поет. Большевистская, партийная тема, которую берет Смирнов-Сокольский, должна захватить сегодня полк красноармейцев, завтра — галошниц «Красного треугольника», послезавтра — конференцию инженеров. Промахиваться нельзя! К этому обязывает им же самим пропагандируемый лозунг борьбы за качество и имя.

Человек работает годами среди миллионных аудиторий. У него своя история, история первого эстрадника СССР. И вот тут — удивительно скверное явление. Человек не встречает со стороны нашей театроведческой мысли того отношения, которое им заслужено... Нас надо бить за высокомерное отношение к «малым формам». Нас надо бить за самое слово «малоформист». Искусство, дорогое искусство коротких ударов, искусство типа искусства Домье,— не может так именоваться.

Смирнов-Сокольский должен быть приглашен в Теасекцию ЛИЯ ЛОКА, во Всероскомдрам, для того чтобы можно было за-

слушать *первый* доклад: «Искусство политической эстрады. Опыт двадцати лет работы». Надо собрать тексты этого товарища, подлинно заслуженного, и сосредоточенным анализом их влить в нашу работу новую порцию опыта. Надо использовать его методологию эстрадной работы, помогая ему марксистским изучением материала. (Вс. Вишневский, Артист-политработник.— «Рабочий и театр», 1932, № 3).

1932, сентябрь. Участвует в дискуссии о слове на эстраде, развернувшейся на страницах московской периодики:

«...Отрадно было прочитать в одном из номеров «Советского искусства» (в письме драматурга Равича и др.) о том, что необходимо изучать творчество мастеров советской эстрады. А в следующем номере этой же газеты была помещена статья тов. Березарка, противопоставляющая «другим работникам так называемого разговорного жанра, не умеющим по-настоящему работать над словом», художественных чтецов, «несущих на эстраду высококачественный материал, большую работу над словом».

Но уместно ли такое противопоставление? Ювелир и кузнец — профессии обе нужные, но сравнивать их между собой нельзя. Такой мастер художественного чтения, как покойный Закушняк,— конечно, ювелир. Я же на эстраде — кузнец. Но никто не сможет сказать, что кузнецы менее нужны, чем ювелиры. У меня, конечно, нет той филигранной отделки слова, какая была у Закушняка. И вполне естественно, что у меня «какое-то растрепанное слово», что у меня «речь не всегда художественно разработана» (из той же статьи Березарка).

Искусство того жанра, в котором я выступаю,— искусство не чтеца, а оратора, и учиться я должен не у чтецов, а у ораторов, не у Закушняка и не у Давыдова, а у политических деятелей.

Закушняк работал над мопассановской «Пышкой» больше трех лет. Такой роскоши не может позволить себе разговорник-фельетонист, работник наиболее злободневного и оперативного из всех эстрадных жанров. Конечно, и в эстрадном фельетоне требуется огромная работа над словом. Нужно к тому же помнить, что Закушняку приходилось работать как интерпретатору чужих произведений. Мне же приходится еще работать и как автору, так как я исполняю только свои произведения...» (Ник. Смирнов-Сокольский, Прошу слова...— Журнал «Рабис», 1932, № 25.)

1933, 2 февраля. Из распоряжения (за № 14) по Центральному управлению Государственного объединения музыки, эстрады и цирка (ГОМЭЦ), отмечающего, по согласованию с ЦК Союза работников искусств, «за достижение высококачественных показателей, за проявление инициативы и особо полезную деятельность» лучших производственников — ведущих артистов «конвейера» ГОМЭЦ:

«...*Николай Павлович Смирнов-Сокольский.* Учитывая громадные заслуги тов. Смирнова-Сокольского, первого советского

эстрадника, в совершенстве владеющего искусством политической и агитационной сатиры, сыгравшего громадную роль в деле развития советской эстрады в целом,— поставить перед соответствующими организациями вопрос о предоставлении ему — многолетнему и ценному работнику государственных мюзик-холлов — звания заслуженного артиста Республики» *.

1933, июнь. Москва. Сад «Эрмитаж». Выступает с чтением фельетона «Мои мемуары».

«...Снижение качества эстрадной продукции докатилось и до лучшего советского эстрадника Смирнова-Сокольского. Это сильно дает себя чувствовать в последнем его фельетоне «Мои мемуары». Ударяя по мелочам, Смирнов-Сокольский невольно играет на руку обывателю, на которого он меньше всего, разумеется, ориентируется». (Виктор Эрманс, Эстрадная практика.— «Советское искусство», 1933, 8 июня.)

1933, декабрь. Ленинград. Публикует в «Вечерней Красной газете» статью «Неуважаемые граждане» и выступает на эту тему на ленинградской эстрадной конференции.

«...Мы работаем на миллионы и заслуживаем самого пристального внимания. Однако этого внимания нет. Года три назад эстрадой занялся ГОМЭЦ, который пока больше взял, чем дал эстраде. У эстрады до сих пор нет собственного театра, нет площадки, нет просто юридического адреса. И когда при мне начинают речь об эстраде словами: «Вот, мол, эстрада должна...» — я зверею: *кто кому должен?*

...При отсутствии должного внимания к эстраде, если хотите, уважения к ней, даже такой великий акт, как постановление 23 апреля о ликвидации РАППа, постановление, внесшее по-настоящему живую струю в любую отрасль художественного творчества, на эстраде извращено, как нигде... Линия партии в отношении РАППа была извращена некоторыми руководителями эстрады мнимым раскрепощением фокстрота, аполитичного смеха, безыдейного обывательского зубоскальства... Я не хочу и не собирался оставаться пессимистом до конца. Я верю в победу и расцвет советской революционной эстрады. Я шестнадцать лет дрался не на живот, а на смерть с «лидерами и вождями» так называемого «чистого аполитичного смеха», и я тоже не складываю оружия». (Ник. Смирнов-Сокольский, Неуважаемые граждане.— «Вечерняя Красная газета», 1933, 14 декабря.)

Статья сопровождалась примечанием «От редакции»: «Статья выдающегося мастера эстрадного фельетона при спорности и неправильности отдельных положений своевременно заостряет внимание на вопросах помощи эстраде и борьбе с извращениями эстрадной политики».

---

* В том же документе был поднят вопрос о присвоении этого звания Л. О. Утесову и В. Е. Лазаренко.— *Ред.*

«...Живой отклик встретило выступление Смирнова-Сокольского о «неуважаемых гражданах». Выступающие — и эстрадники, и авторы, и работники контрольных организаций — приводят факты, говорящие о недооценке в отдельных случаях эстрады, об недостаточном ее изучении. Но значит ли это, что эстрада «неуважаема», что она «ничего не должна»?.. («На эстрадной конференции».— «Вечерняя Красная газета», 1933, 21 декабря.)

1934, апрель — май. Москва. Мюзик-холл. В представлении «Севильский обольститель» (по мотивам Тирсо де Молина — П. Маркова и Н. Горчакова) читает фельетон «Тайная вечеря» (куклы работы Н. и И. Ефимовых).

«...Спасибо Смирнову-Сокольскому, который появляется в конце первого действия и дает возможность отдохнуть от картонных домов, от бегающих огоньков, от скучной липовой Испании. Интермедия Смирнова-Сокольского остроумна, но очень хаотична...» (Евг. Бермонт, Кабалеро на Триумфальной.— «Вечерняя Москва», 1934, 7 апреля.)

«Милому Коле, в смелость и остроту которого я сегодня по-настоящему поверил — чтобы он смелел и смеялся злее и острее, чтобы он не изменял самому себе. С любовью. *П. Марков»* (автограф на титульном листе машинописного экземпляра пьесы «Севильский обольститель», хранящегося в библиотеке Н. П. Смирнова-Сокольского).

«...Стыдно, живя в одном городе с Мейерхольдом и Станиславским, заманивать московского зрителя, приученного к блестящим работам советского театра, на спектакль однообразный, утомительный, не талантливый.

...Была сделана попытка приковать к испанскому действу Смирнова-Сокольского. Но ему удалось отбиться. Смирнов-Сокольский вышел на сцену, как ему и полагается, в бархатной толстовке с пышным козьма-прутковским бантом на шее.

Сокольский — весьма популярный представитель эстрадного фельетона, но за ним числится грешок. Он всегда острит насчет того, что писатели получают гонорар.

Николай Павлович, писатели всегда получают гонорар. И будут получать до тех пор, пока не отменят деньги. И ничего ужасного здесь нет. Вы ведь тоже, Николай Павлович, получаете гонорар за работу. И мы не острим по этому поводу. Получайте на здоровье, что тут смешного!..» (Холодный философ [Илья Ильф и Евгений Петров], Осатаневший драмкружок.— «Крокодил», 1934, № 11.)

1934, май. Клуб теа-работников. Выступает на диспуте «В мюзик-холльном тупике».

«...Из всего списка ораторов, доказывавших, что Мюзик-холл должен быть «хорошим», мне запомнился один — Смирнов-Сокольский. Он выступал темпераментно. Покаялся даже в том, что был законспирированным автором одной из пьес, способствовавших Мюзик-холлу зайти в тупик. Называлась она — «Ба-

бушкин букет». Но дело не в «Бабушкином букете». Смирнов-Сокольский совершенно правильно отстаивал своеобразную эстрадную доктрину Монроэ *: эстрада — эстраднику:

— Мы ни за что,— темпераментно восклицал Смирнов-Сокольский,— не отдадим Мюзик-холла. Это — наш эстрадный театр. И мы будем драться за него». (Эм. Бескин, Большой театр эстрады,— «Вечерняя Москва», 1934, 4 июня.)

1934, июнь. Москва. На открытии сада «Эрмитаж» читает фельетон «Разговор человека с собакой».

«...В центре внимания эрмитажной программы, конечно, Н. Смирнов-Сокольский. Артист, видимо, начинает чувствовать себя на эстраде, на голой сценической площадке, одиноко. То ли это неверие в свои силы, то ли недооценка возможностей живого волнующего слова. Но так или иначе, прежнего Смирнова-Сокольского, отважно выступавшего в своей неизменной черной бархатной блузе на фоне сукна кулис, мы не видим. Сначала на помощь пришло кино, затем появилось легкое оформление кабинета, после — конструкция Мюзик-холла и, наконец, сейчас целое декоративное сооружение на подмостках «Эрмитажа». Сначала, надев халат «старого барина», Смирнов-Сокольский рассуждал о жизни, затем, поднявшись на Парнас, беседовал с классиками и, наконец, сейчас ведет дружеский разговор с собакой...

Номер достаточно сложен, и сам Смирнов-Сокольский и его партнер, артист цирка Энрико Бони, вполне справились со своей задачей. Но от Смирнова-Сокольского, нашего лучшего артиста эстрады, мы вправе ждать и требовать большего. И главное — зачем эта тяга к театру, к интермедиям (так назвал он свой разговор с собакой). Смирнов-Сокольский — прирожденный эстрадник, его сфера — монолог. «Эстрада — эстраднику»,— заявил на одном из диспутов Смирнов-Сокольский. Ну и правильно, и незачем тащить на эстраду театр». (Виктор Эрманс, Эстрадник и зритель.— «Советское искусство», 1934, 11 июня).

1935, 18 апреля — 22 мая. Дальний Восток. Возглавляет военно-шефскую бригаду ЦК Рабис, давшую в частях Особой Краснознаменной Дальневосточной армии (ОКДВА) 54 бесплатных шефских концерта вместо запланированных тридцати.

«...Артисты увозят с собой в Москву бодрые, радостные воспоминания о днях, проведенных в Особой.

— Рабис хитер,— говорит член ЦК Рабиса, член Моссовета Смирнов-Сокольский,— он прислал в ОКДВА артистов эстрады, а возвратимся мы новыми, переродившимися людьми. Та железная, сознательная дисциплина и одновременно — дружба между бойцом и командиром, которые мы наблюдали в Особой, повлияли на нас: мы приехали в ОКДВА «кустарями-одиночками», зараженными индивидуальным стремлением к конкуренции, а уезжаем отсюда единой, сплоченной бригадой работников совет-

---

* «Доктрина Монроэ»: «Америка — американцам».— *Ред.*

ской сцены. Успех каждого артиста — это успех всей бригады!.. Я жалею, что у меня только бригада, а не дивизия. Тогда бы мы сделали гораздо больше». (С. Леонов, Пятьдесят четыре концерта в частях ОКДВА.— «Тихоокеанская звезда», Хабаровск, 1935, 30 мая.)

1935—1936. Москва. На творческих совещаниях артистов разговорного жанра, организуемых Обществом советской эстрады, выступает с докладами об эстрадном рассказе и искусстве конферанса.

1936, 16 января. Москва. Участвует, как представитель артистов эстрады, в заседании Совета Народных Комиссаров РСФСР, обсуждающем вопрос об улучшении эстрадного дела.

1936, август. Москва. Сад «Эрмитаж». Читает фельетон «Отелло».

«...«Отелло» не просто удачный номер, случайный успех мастера. «Отелло» — большая принципиальная победа, купленная дорогой ценой. «Отелло» Сокольского разрушает популярную в эстрадном мире легенду о бесперспективности эстрады, о конце и гибели фельетонного жанра.

Сокольский отмалчивался полтора года, и вот снова он появился на эстраде. Что же случилось с ним за эти полтора года, почему должен был зритель так долго ждать нового появления одного из своих любимых актеров?

...Сокольский всегда нес с собой в зрительный зал публицистику. Публицистика была кровью и нервом его фельетона. И о чем бы он ни говорил с эстрады — о советской литературе, о качестве продукции,— какую бы груду фактического материала ни привлекал,— всегда из хаоса материалов, цитат, газетных отрывков, анекдотов вставала большая публицистическая тема... И вот Сокольский начинает претерпевать неудачи. Сначала эти неудачи казались случайными, временными, не вызывавшими серьезных опасений. Затем эти неудачи приняли систематический характер — один за другим проваливались фельетоны Сокольского. Зрители уходили с концертов разочарованные, недоумевающие. Сам актер, всегда чутко улавливающий запросы аудитории, пришел в смущение, растерялся, начал экспериментировать, искать новые формы, применять театральные аксессуары, но все было напрасно.

...Если в первые послеоктябрьские годы зритель слушал все, что говорил с эстрады Сокольский, и все было для него откровением, если он удовлетворялся самим фактическим материалом, то с течением времени он требовал большей глубины материала, он переставал довольствоваться общеизвестными истинами, хотел видеть и слышать на сцене не только то, что встречалось ему на страницах ежедневных газет... Настало время изменить тематику фельетона, призадуматься над его формой... Сокольский понял, что он переживает жестокий кризис. Остановился, полтора года осматривался и наконец шагнул вперед. «Отелло» Со-

кольского — начало нового этапа. Это, бесспорно, фельетон второй пятилетки.

...В новом фельетоне Сокольский направляет насмешливое жало своих острот не против служащих Отдела благоустройства, банно-прачечных комбинатов и Нарпита, а против мещан и обывателей, занявших другие, более ответственные позиции. Критиковать Москвошвей и Ленодежду умеет каждый эстрадный фельетонист. Разобраться в теоретических боях, происходящих на фронте искусства, втянуть в эти бои широкую массу населения, перенести дискуссию в пределы тысячной аудитории — гораздо труднее: для этого требуется большая культура мастера, фантазия, выдумка и талант популяризатора. Здесь юмор должен быть тоньше и глубже. Сокольский строит фельетон по-новому. Он не растекается мыслью по древу, не подавляет слушателя обилием материала, он чрезвычайно тщательно отобрал наиболее яркие, характерные факты из различных областей искусства и вокруг них концентрирует тему, развивая ее не вширь, а вглубь, настойчиво бьет в одну точку...

...Смирнов-Сокольский, ратующий за простоту и ясность в искусстве, в своем творчестве тоже становится проще и естественнее. Он отказался от некоторой напыщенности и ходульной приподнятости, присущей ему раньше. Новый фельетон Сокольского стал событием эстрадного сезона». (Евг. Мин, «Отелло».— «Рабочий и театр», 1936, № 16.)

1937, ноябрь. Москва. На праздничных концертах, посвященных двадцатилетию Октября, читает первоначальную редакцию фельетона «Рубиновые звезды».

«Двадцать лет я писал и читал свои эстрадные фельетоны на все темы дня. Пошлость в литературе, заумь режиссеров, поэтов, живая церковь, протоиерей Введенский, прогульщики, летуны — какое счастье, что темы фельетонов быстро и безнадежно стареют!

Растратчик — какой сейчас нежизненный, незлободневный тип. А ведь мы пережили эпидемию растрат. Эпидемию, потребовавшую громадных усилий, борьбы. Бывало так, что человек

«Мало того, что украдет,
Он еще под это идеологию подведет,
Скажет — социальные условия мои полны трагизма,
Виноват не я, а подлое наследие царизма».

...«Хамим, братцы, хамим!» — надрывался я в «Эрмитаже», и это тоже была тема. С хулиганством, хамством велась борьба, и я изо всех сил старался хоть капельку, немножечко принять в ней участие.

В стенограмме доклада т. Косарева на съезде комсомола было однажды напечатано: «Ребята мало и слабо учатся и иногда, по выражению юмориста Смирнова-Сокольского, путают Гого-

ля с Гегелем, а Бабеля с Бебелем...» Черт побери, вряд ли я когда-нибудь чувствовал себя более гордо!

«Перелистывая фельетоны за двадцать лет» — примерная тема моей новой работы. Рапорт-монтаж эстрадного фельетониста. Об ушедших из жизни персонажах. Об устаревших, к счастью, темах.

Хочу читать о прекрасной стране, о великолепной жизни, о победивших людях. Как выйдет — не знаю. На праздниках буду читать и лучшую, по-моему, работу — «Отелло». (Ник. Смирнов-Сокольский, Об устаревших, к счастью, темах.— «Советское искусство», 1937, 1 октября.)

1938, май. Москва. Сад «Эрмитаж». На открытии летнего сезона Эстрадного театра читает фельетон «Рубиновые звезды» и конферирует программу.

«...Смирнов-Сокольский выступает в «Эрмитаже» в двух жанрах: в своем обычном — фельетониста и новом — конферансье. Смирнов-Сокольский-фельетонист с большим подъемом читает отличный фельетон «Рубиновые звезды». Хорош и текст конферанса, но с самой подачей его мы не совсем согласны. Есть в ней что-то высокомерное, насмешливое, что-то от снисходительного похлопывания по плечу зрителя. Сокольский-фельетонист чутко и остро чувствует сегодняшний день, но Сокольский-конферансье, к сожалению, застрял на каком-то давно пройденном этапе...» (Виктор Эрманс, Драматург на эстраде.— «Советское искусство», 1938, 30 мая.)

1939, май. Москва. Сад «Эрмитаж». В эстрадном обозрении Н. Смирнова-Сокольского и И. Прута «В одном вагоне» (постановка Д. Гутмана) читает фельетон «На все Каспийское море».

«Появлению своему на божий свет спектакль этот обязан главным образом Н. П. Смирнову-Сокольскому. Его инициативе, его энергии, настойчивости, направленности, желанию бросить камень в стоячие воды эстрадного искусства. Смирнову-Сокольскому пришлось потратить много сил и нервов, чтобы создать и провести на подмостки даже этот немудреный спектакль...

...Сюжет пьесы весьма прост: бригада московских эстрадников направляется концертировать в Красную Армию. Бригадир — Смирнов-Сокольский. Его заместитель — Гаркави. Бригада волнуется, репетирует и, наконец, выступает перед бойцами... Весело играет Смирнов-Сокольский — артисту, видимо, захотелось хоть на некоторое время вылезти из блузы фельетониста... Смирнов-Сокольский написал для этого спектакля смелый, острый, боевой, злободневный фельетон... Читает свой фельетон он с огромным мастерством, волнением и подъемом. Недаром зрители многократно прерывают его исполнение аплодисментами». (Виктор Эрманс, В одном вагоне.— «Советское искусство», 1939, 8 июня).

1939, 9 августа. В годовщину боев у озера Хасан публикует в «Советском искусстве» статью «Быть готовыми!» о необходи-

мости заблаговременной подготовки оборонного репертуара и организации специальных бригад, которые в случае необходимости, опираясь на опыт фронтовой эстрады времен гражданской войны и позднейших военно-шефских выступлений, могли бы сразу же развернуть работу.

1939, декабрь. Ленинград. Выступает с фельетоном «На все Каспийское море».

«...На этот раз, откликаясь на злободневные темы искусства — кино, драматургии, живописи,— обрушиваясь на пошляков, приспособленцев, конъюнктурщиков, талантливый эстрадный публицист сумел показать своих героев в широкой общественной перспективе, пронизать всю свою речь глубокой заботой о достоинстве советского гражданина, достоинстве и славе своей Родины.

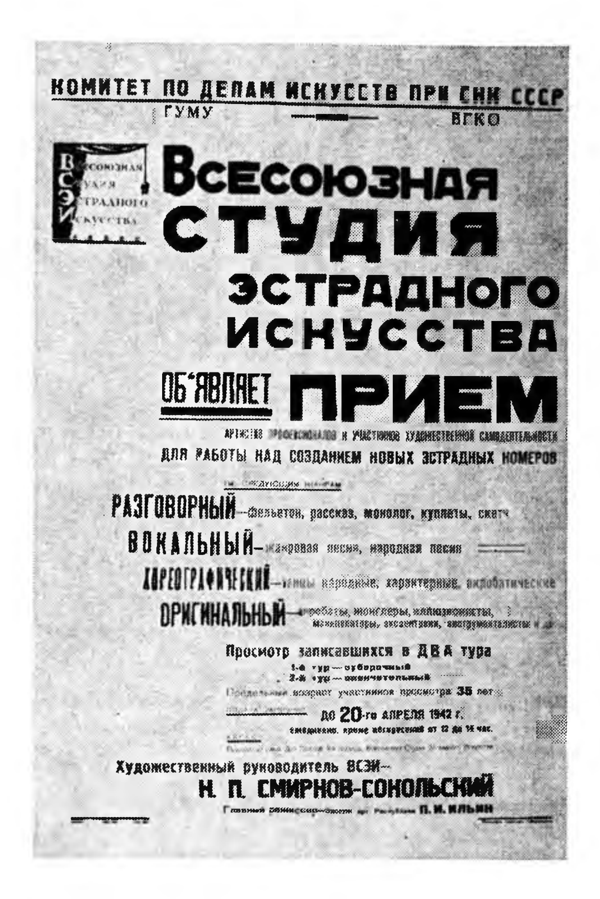
«Зачем из нас дураков делать? Ведь мы же советские граждане! В каждом деле — боль наша, радость наша...» — долгими и искренними аплодисментами отвечали зрители на гневную отповедь «лакировщикам», опошляющим и принижающим священные чувства советского патриотизма. Не ограничиваясь злым и метким высмеиванием идейного, художественного брака, Смирнов-Сокольский в этом фельетоне нашел яркие и страстные слова для характеристики того, что отсутствует в критикуемых произведениях и что должно, не может не вдохновить художника-гражданина.

Заключительная, публицистическая часть фельетона — о грозных боевых традициях русского народа, о мощи армии страны социализма, о природе советского героизма — меньше всего могла показаться наспех приписанной «для идеологии», для оправдания скользких шуток «концовкой» (как то нередко бывает у эстрадных юмористов). Нет, она органически вырастала из всего предшествующего разговора на, казалось бы, «узкие» темы искусства, разговора страстного и принципиального.

Великолепной проверкой этого качества фельетона явились повторные выступления Смирнова-Сокольского в Ленинграде в дни боев на Карельском перешейке. Фельетон исполнялся в новой, расширенной редакции, расширенной внутренне закономерным, полуимпровизационным обращением, вызванным событиями, которые развернулись на самых подступах к городу Ленина. Простая, сильная, гордая речь о народе, пронесшем славу русского оружия через века и страны, приобрела в этих условиях особую убедительность». (Сим. Дрейден, На эстрадные темы.— «Театр», 1940, № 2.)

1940. В литературно-эстрадном сборнике «Русский юмор» (М., «Искусство», 1940, стр. 221—227) напечатан текст фельетона Смирнова-Сокольского «Отелло» — первая и единственная публикация его эстрадного репертуара после 1918—1922 годов, когда в юношеских сборниках и газете «Известия Смирнова-Сокольского» печатались его ранние куплеты и юморески. Помимо

Афиша, извещающая о приеме в студию



этого были напечатаны лишь небольшие отрывки из фельетона «Мертвые души» в журнале «Цирк и эстрада» (1928, № 17).

1940, 11 мая. Приказ Комитета по делам искусств при СНК Союза ССР об организации с 1 июня при Всесоюзном концертно-гастрольном объединении «в целях поднятия художественного уровня советской эстрады, выдвижения молодых исполнительских сил, расширения и улучшения эстрадного репертуара» Всесоюзной студии эстрадного искусства. Художественным руководителем студии назначен Н. П. Смирнов-Сокольский.

1940, 25 мая. Москва. Эстрадный театр сада «Эрмитаж» открывает летний сезон премьерой «театрализованного эстрадного представления с прологом и интермедиями» Д. Гутмана, В. Полякова и Н. Смирнова-Сокольского «Весенние голоса».

«...Нам кажется, что эстрадников можно поздравить с принципиальной победой.

Форма эстрадного спектакля найдена. И при этом сохранены ничем не стесненное разнообразие и жанровая разнохарактер-



Финал спектакля Студии эстрадного искусства «Наша первая программа».
Москва, «Эрмитаж», 1941 год

ность номеров. Другое дело, что далеко не все номера удовлетворяют зрителя.

Хороша и остроумна в прологе сценка «У подъезда «Эрмитажа», в которой Смирнов-Сокольский беседует на эстрадно-театральные темы с охраняющими подъезд каменными львами (артисты Ю. Хржановский и В. Чеботарев)... Весело проходят интермедии («Оживленная живопись» и другие) в исполнении Н. Смирнова-Сокольского и А. Райкина...» (А. Фонштейн, Эстрадный спектакль.— «Вечерняя Москва», 1940, 29 мая.)

1940, сентябрь. Москва. Открытие Всесоюзной студии эстрадного искусства.

«Счастливый день — день удачи. День исполнения желаний. Чем больше было препятствий к осуществлению этого желания, тем счастливее день. Исходя из этого положения, самый счастливый день уходящего года (да и не только года, а ряда последних лет) у меня лично был день 6 сентября.

На улице Вахтангова, 12, рабочие приколачивают вывеску:

ВСЕСОЮЗНАЯ СТУДИЯ
ЭСТРАДНОГО ИСКУССТВА

...Таким же счастливым днем, я надеюсь, будет день выпуска первой серии номеров, созданных в студии молодыми артистами.

Заветное желание — чтобы этот день был счастливым не только для меня лично...» (Смирнов-Сокольский, Счастливый день.— «Театральная неделя», 1941, № 1.)

«...В конце прошлого года исполнилась заветная мечта Смирнова-Сокольского: открылась Всесоюзная студия эстрадного искусства. Надо увидеть, с каким увлечением, какой любовью он работает в ней в качестве художественного руководителя. Ради этой студии Смирнов-Сокольский забросил свои любимые редкие книги (а их двенадцать тысяч томов!), перестал перечитывать старинные сатирические журналы, сократил количество выступлений. На улице Вахтангова, в доме № 12, под самой крышей находится кабинет Смирнова-Сокольского. Здесь он «пропадает» с утра до позднего вечера. Скромный стол худрука привлекает к себе писателей, композиторов, художников, артистов. «Не пускать ни царя, ни бога,— кричит Смирнов-Сокольский,— будем слушать Ракова и Давыдова». В комнате водворяется относительная тишина». (Виктор Эрманс, Четверть века на эстраде».— «Театральная неделя», 1941, № 4.)

1941, 18 марта. Москва, Клуб «Красная звезда». Общественный просмотр первой программы Студии эстрадного искусства.

«Советская общественность с нетерпением ожидала показа первой работы Всесоюзной студии эстрадного искусства. И приятно сознавать, что этот показ оправдал ожидания. Прежде всего радует участие в программе совершенно новых исполнителей. Развиваясь дальше, они, несомненно, смогут стать большими эстрадными величинами. Радостно видеть, что старые мастера, в руки которых была отдана студия, оправдали доверие, оказанное им... Большой взволнованностью дышит и труд художественного руководителя студии Н. П. Смирнова-Сокольского, выпустившего своих питомцев на нелицеприятный суд советского зрителя. Приговором работе студии послужило единодушное горячее одобрение зрителей, переполнивших позавчера клуб «Красная звезда»...» (И. Дунаевский, Студия эстрадного искусства.— «Московский большевик», 1941, 20 марта.)

1941, 23 мая. Москва. Эстрадный театр сада «Эрмитаж» открывает летний сезон спектаклем Всесоюзной студии эстрадного искусства «Наша первая программа».

«...Это должно стать традицией: лучший в стране эстрадный театр открывается программой, сработанной молодыми силами эстрадного искусства. Моя прошлогодняя попытка показать эти молодые силы в эстрадном представлении «Весенние голоса» была лишь «пробой пера» в этом направлении. Осуществленная в очень короткий срок, при крайне ограниченных средствах, попытка эта показала, что избранный путь принципиально правилен, и начавшая прошлой осенью свою жизнь Всесоюзная студия эстрадного искусства пошла именно по этому пути — по пути создания новых эстрадных аттракционов в исполнении молодых артистов эстрады... Первый выпуск студия показала в конце

марта этого года, после чего увезла всю программу в ряд городов СССР с целью проверки ее на зрителях. Поездка прошла с большим успехом. Особо следует отметить работу студии на кораблях Черноморского флота в дни первомайских праздников. Здесь молодые артисты показали свое умение работать в условиях той самой «мобильности», которой гордится эстрадное искусство...» (Н. Смирнов-Сокольский, Первая программа.— «Театральная неделя», 1941, № 21.)

1941, май — июнь. Москва. Сад «Эрмитаж». В программе студии выступает с фельетоном «Опасный возраст» («Стыд идет!»).

«...Смирнов-Сокольский был на эстрадных подмостках по-хорошему сердит — и не только на кого-то живущего вдалеке, за океаном, и не только на нэпманов. Но и на нас с вами, уважаемые и дорогие зрители,— за нашу терпимость к хамам и дуракам, авантюристам и ханжам. Он именно *рычал* на нас в замечательном, незабываемом фельетоне 1939 года *, возмущаясь нашей беспечностью и предупреждая, что будет страшная война. Этот фельетон был пронизан сердечной болью. Историк эстрады должен найти его и подивиться гневной проницательности замечательного артиста-писателя. (Я. Варшавский, Настоящая эстрада.— «Советская культура», 1962, 26 июля.)

1941, сентябрь. Москва. По предложению художественного руководителя Московского госцирка Е. М. Кузнецова подготавливает к открытию сезона монолог «Здравствуйте, товарищи москвичи!».

«...Дни стояли такие, что больше всего был нужен быстрый, живой, непосредственный отклик на переживаемые события. Притом не прямолинейный, не схематичный, а взволнованный и волнующий, воодушевляющий — в тон с настроениями и переживаниями народа. В арсенале цирковых разговорных жанров такого оружия не было — и это привело Московский цирк к сотрудничеству с Н. П. Смирновым-Сокольским, ставшим неотъемлемым участником его первой программы военного времени.

Н. П. Смирнов-Сокольский открывал программу большим монологом, точнее — большой взволнованной речью о человеческих чувствах в дни войны. Стоя у входа на арену, сосредоточенно, глубоко, взволнованно он говорил о дружбе, о товариществе в дни защиты Родины. «И, вспоминая слова старого Тараса Бульбы,— говорил он,— хочется продолжить речь словами Гоголя: «Вот в какое время подали мы, товарищи, руку на братство! Вот на чем стоит наше товарищество! Нет на земле уз сильнее товарищества! Бывали и в других землях товарищи, но таких, как в русской земле,— не было таких товарищей!» ...Гитлер будет разбит!.. Он будет разбит не только нарастающим могуществом Красной Армии, но и силой нашей несокрушимой дружбы, силой

* Описка. Следует: мая 1941-го.— *Ред.*

того, на чем стоит наше товарищество, которое сильнее фашистских самолетов и танков!..»

Это непривычное для цирковой арены ораторское выступление, поставленное первым номером программы (и довольно длительное — свыше четверти часа), оказалось как нельзя более современным введением к представлению, предисловием к нему. Оно придало программе отпечаток концерта-митинга, в том своеобразии, которое установилось за этой формой представления еще с далеких дней гражданской войны». (Евгений Кузнецов, Арена и люди советского цирка, М., «Искусство», 1947, стр. 162—163).

«...Фельетон, прочитанный Н. П. Смирновым-Сокольским на открытии Московского госцирка,— это, пожалуй, лучшее из того, что когда-нибудь читал с эстрады артист-трибун, знающий пути к сердцу слушателей, умеющий найти истинную злобу дня». (Н. Лабковский, На арене Смирнов-Сокольский.— «Вечерняя Москва», 1941, 9 сентября.)

1941, сентябрь — октябрь. Фронтовая поезка Всесоюзной студии эстрадного искусства с первым номером театрализованной живой газеты «Осиновый кол» (сценарий Н. П. Смирнова-Сокольского).

«Студия эстрадного искусства подготовила специальную программу, целиком построенную на военной и антифашистской тематике. Тут и героическая баллада, и лирическая песня, и шутливые частушки, и патетический стих, и политический памфлет, и злободневные куплеты — налицо все основные жанры эстрадного искусства. Этот разнообразный, можно даже сказать, пестрый сплав объединен формой живой газеты. Перед зрителями — редакционное совещание сотрудников газеты, на котором каждый из них выбирает ту или иную тему, чтобы разработать ее в соответствующей форме: передовицы, зарубежной информации, очерка, фельетона, политической карикатуры, местной хроники... Таким образом, в поисках остро отточенной и связной публицистической формы эстрадного выступления руководство студии обратилось к традиции «живых газет» эпохи гражданской войны...

Первый выпуск «Живой газеты» студии особенно силен в своей сатирической, карикатурно-пародийной части... Студия эстрадного искусства немало поработала над этим остропублицистическим спектаклем. Пожелаем же дальнейших успехов на избранном пути Н. П. Смирнову-Сокольскому, режиссерам Н. О. Волконскому, Д. Г. Гутману, П. Н. Ильину и всему составу участников, выезжающих на обслуживание бойцов Красной Армии!..». (Евг. Кузнецов, Живая газета.— «Советское искусство», 1941, 18 сентября.)

1942, май — июнь. Москва. Сад «Эрмитаж». В обозрении «Поговорим о песне» (сценарий Н. Смирнова-Сокольского, режиссер Д. Гутман) читает фельетон «Во поле березонька стояла...».

1943, май — июнь. Москва. Сад «Эрмитаж». Спектакль Всесоюзной студии эстрадного искусства «Представление начинается» (сценарий С. Антимонова и Н. Смирнова-Сокольского, режиссеры Д. Гутман, Н. Волконский и П. Ильин).

1944, июль. Москва. Сад «Эрмитаж». Смотр эстрады военных лет. Читает фельетон «Золотая рыбка».

«У артистов советской эстрады большой праздник. Со всех концов Советского Союза съехались в Москву мастера эстрадного искусства для того, чтобы продемонстрировать творческие успехи, одержанные в трудных условиях военного времени... Смирнов-Сокольский отдал делу пропаганды политического фельетона на эстраде 30 лет творческой жизни, объединяя в своем лице автора и исполнителя. Новый фельетон Смирнова-Сокольского «Золотая рыбка» построен в традиционной для этого автора манере — в нем патетика чередуется с юмором. Подобный литературный прием сам по себе закономерен, но в выборе комического материала Смирнов-Сокольский недостаточно разборчив: чувство хорошего вкуса нередко изменяет фельетонисту. Объекты шуток и каламбуров Смирнова-Сокольского подчас банальны; остроты редко выходят за пределы надоевших «магазинных» тем. Зато в патетической своей части и в особенности в гневном финале фельетон «Золотая рыбка» по-настоящему злободневен, говорит о самом главном, о мечтах советского народа, который не верит в чудодейственную силу золотых рыбок и не надеется на их помощь, а сам, своими богатырскими силами, трудом и кровью добивается победы!» (Виктор Эрманс, Репертуар и мастерство.— «Литература и искусство», 1944, 22 июля.)

1945, январь. К 150-летию со дня рождения Грибоедова пишет совместно с Н. Н. Асеевым стихотворный фельетон «Крылатые слова» («сатирический фельетон Ник. Асеева и Ник. Смирнова-Сокольского, если не считать еще и великого русского классика А. С. Грибоедова, на цитатах которого из «Горя от ума» построено это произведение»).

Фельетон премирован на конкурсе на лучшие произведения современного эстрадного репертуара.

1945, январь — февраль. Москва. В газете «Советское искусство» (от 16 января) и журнале «Смена» (№ 3—4) напечатаны первые «библиофильские» публикации Н. П. Смирнова-Сокольского — «Первые издания Грибоедова» и «Моя библиотека (заметки книголюба)».

В дальнейшем, за 1945—1962 годы, им опубликовано в журналах, газетах и сборниках свыше семнадцати статей и очерков на темы, связанные с книговедением.

«...Можно быть уверенным, что составлённая нами библиография явится даже для поклонников таланта Н. П. Смирнова-Сокольского неожиданным откровением. В памяти многих сохраняются только книги Н. П. Смирнова-Сокольского, среди которых

особой популярностью пользуются «Рассказы о книгах» и «Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина». И вот оказывается, что до того, как написать книги, Н. П. Смирнов-Сокольский ведет более чем десятилетний подступ к читателю, публикуя серию статей, новелл, рецензий. В этом смысле библиография имеет помимо своей непосредственной утилитарной ценности еще и некоторую нравственную поучительность. За протокольной регистрацией работ легко разглядеть подвижнический труд их автора, напряжение всех его внутренних сил, вызванное бескорыстным и страстным служением одной идее...». («Н. П. Смирнов-Сокольский, как историк книги и библиофил. Опыт библиографии». Составитель О. Г. Ласунский, Воронеж, Центрально-черноземное книжное издательство, 1967, стр. 20.)

1945, май. Москва. Первые выступления с фельетоном «Советские люди».

1945, 8 октября. Указом Президиума Верховного Совета РСФСР «за успешную работу в области советского театрального искусства» Н. П. Смирнову-Сокольскому присвоено почетное звание заслуженного артиста РСФСР.

«Н. П. СМИРНОВУ-СОКОЛЬСКОМУ

Без Вас советская эстрада
Почти немыслима для нас.
Высказывали Вы не раз
Все то, что ей для роста надо.
И вот, как командарм эстрады,
Достойный чести и наград,
Вы, проведя ее парад,
Награждены... и все мы рады.

Виталий Лазаренко»

(Публикуется по автографу от 13 октября 1945 года, хранящемуся в архиве Н. П. Смирнова-Сокольского.)

1946, июнь. Сад «Эрмитаж». Открытие летнего сезона. Читает фельетон «За все настоящее».

«...Политическую весомость спектаклю придает выступление Смирнова-Сокольского. Артист смело берет большую и остро-злободневную тему о требовательности нашего народа, прошедшего через испытания войны, и умело раскрывает ее средствами сатирического фельетона. За внешне шутливой формой явно ощущается и подлинная обличительная гневность, и убежденность в глубоком внутреннем росте советского человека, и радость свидетеля этого роста. Единственное, в чем можно было бы упрекнуть артиста, это в неровности привлекаемого им материала, порой нарочитом его снижении. Думается, Смирнову-Сокольскому можно не опасаться, что он не сумеет овладеть вниманием слушателя без эстрадного анекдота». (А. Дорохов, На открытии эстрадного сезона.— «Советское искусство», 1946, 14 июля.)

1946, август. Москва. Второй тур Всесоюзного конкурса артистов эстрады. Председатель жюри — Н. П. Смирнов-Сокольский.

«Большое принципиальное значение только что закончившегося в Москве второго Всесоюзного конкурса артистов эстрады, разумеется, не в том, что он дал два десятка новых лауреатов. Гораздо важнее, что конкурс заставил свыше тысячи эстрадных артистов вместе с организациями, ведающими их деятельностью, приобщиться к большой художественно-творческой работе по созданию всесоюзной премьеры, для которой потребовались новый репертуар, авторы, композиторы, постановщики, балетмейстеры, режиссеры. Конкурс напомнил и артистам эстрады и организациям, ведающим искусством, что главное в их деятельности — это работа над новым, работа художественно-творческого порядка. С этой точки зрения прошедший конкурс можно считать весьма полезным.

...Нельзя мириться с тем, что до сих пор на эстраде процветает низкопробный безыдейный репертуар — скетчи, интермедии, фельетоны, сделанные руками ремесленников, не знающих жизнь и не задумывающихся над тем, какое поистине огромное воспитательное значение имеет эстрада. Ведь именно разговорный жанр составляет основу эстрадного искусства, придает ему злободневность, остроту и целеустремленность. Меткие стрелы сатирика-фельетониста, остроумные куплеты, пародии, скетчи, бичующие отрицательные явления действительности,— вот что нужно нашей эстраде в первую очередь и чего она еще не имеет. Работа над репертуаром, привлечение лучших авторов, обладающих сатирическим талантом,— первостепенная задача... Из всех артистов разговорного жанра, выступавших на конкурсе, наиболее ярко выделились молодые киевские артисты Г. Тимошенко и Е. Березин, получившие первую премию. Это чрезвычайно забавные конферансье-интермедисты, выступающие в образах милиционера (Тимошенко) и монтера-осветителя (Березин). Все, что они делают на эстраде,— молодо, свежо и оригинально как по тексту, так и по манере исполнения. Но на их номере кончаются почти все достижения разговорного жанра, показанные на конкурсе.

...Конкурс показал, что эстрада богата молодыми талантливыми кадрами. Однако с репертуаром, постановкой и созданием новых номеров дело обстоит плохо. Для развития эстрадного искусства, создания новых интересных номеров нужны постоянно действующие стационарные эстрадные театры, в которых артисты могли бы эти номера показывать. Существующий три месяца в году московский летний театр «Эрмитаж», конечно, недостаточен для масштаба советского эстрадного искусства. Каждый артист эстрады должен иметь свою премьеру в театре, пользующемся вниманием общественности, советской прессы, всего того, что двигает вперед искусство. Нужен эстрадный театр, о котором

мы, артисты эстрады, давно мечтаем». (Ник. Смирнов-Сокольский, Второй Всесоюзный конкурс артистов эстрады.— «Известия», 1946, 13 августа.)

1947, октябрь. Москва. В дни празднования 800-летия Москвы читает фельетон «Семьсот семьдесят плюс тридцать».

С этим фельетоном выступает затем в Ленинградском театре эстрады.

«...Его фельетоны всегда многотемны... И все же можно с определенностью сказать, что фельетоны Смирнова-Сокольского посвящены прежде всего советскому человеку, победы которого вызывают у актера высокое чувство гордости, столь же сильное, сколь силен и точен сатирический прицел, направленный актером на пережитки капитализма в сознании людей. Это составляет сущность и нового фельетона Смирнова-Сокольского... «Золотой народ!» — восклицает актер. Он говорит о том, что захватывающе величественны завоевания советской отчизны и что самым примечательным в них является советский человек. Это чувство гордости за свою Родину и за свой народ не мешает актеру видеть все еще живущих то там, то здесь мелких людишек, отравляющих воздух своими делами, поступками, ничтожными помыслами. Он клеймит их яростно. Какое разнообразие красок находит Смирнов-Сокольский для выражения различных тематических прицелов своего фельетона! Тут и гнев, и страстное обличение, гордость и нежность, проникновенный лиризм и высокий пафос...»

(А. Бейлин, Мастер эстрады.— «Вечерний Ленинград», 1947, 12 октября).

1948, июнь. Москва. Сад «Эрмитаж». На открытии летнего сезона читает фельетон «Разговор с Христофором Колумбом».

«...Я пришел в «Эрмитаж» впервые тридцать лет назад. Это был первый сезон эстрадного театра в советские годы. До этого таких молодых в «Эрмитаж» не пускали. Требовалось быть очень «знаменитым», чтобы попасть на эту «привилегированную» площадку. С тех пор я ежегодно открываю летние сезоны этого театра, кроме прошлого года, который я, очевидно для разнообразия, закрывал.

За эти годы на моих глазах прошло минимально два поколения москвичей. Я знал многих зрителей, которые бегали в «Эрмитаж» мальчишками, перелезающими через заборы. Они выросли, стали директорами, инженерами, героями.

Как вырос, насколько культурнее, тоньше и умнее стал сегодня наш зритель! Я перелистываю иногда старые свои фельетоны, те, которые читал десять, пятнадцать, двадцать лет назад. По сравнению с тем, что требует зритель сейчас, это какая-то хрестоматия «Задушевное слово», которая когда-то в детстве казалась кладезем мудрости. Советский человек неудержимо растет сам и заставляет расти тех, кто ему служит.



Из афиш 40-х годов

Актер эстрады тоже не тот, что вчера. Он знает, что отстать от зрителя нетрудно,— догнать много труднее... Сам «Эрмитаж» стал неузнаваем: территория его выросла во много раз по сравнению с тем, что было до революции. Маленький эстрадный театрик на 400 мест превратился в гиганта с количеством мест впятеро большим. Изменились и темы моих фельетонов — ведь я всегда старался не отставать от жизни. Есть только одна тема, которая и сегодня звучит так же, как она звучала тридцать лет назад. Это тема высокого патриотизма советского человека, тема любви его к своей советской Родине, к родной Москве». (Н. Смирнов-Сокольский. 30 сезонов. Журнал-программа «Эрмитаж». Лето 1948 г.)

«Много выдумки и заостренности в кинофельетоне Н. Смирнова-Сокольского «Разговор с Христофором Колумбом»— хлесткая и искусная сатира, бичующая политические нравы «города желтого дьявола», как назвал Нью-Йорк М. Горький. Дикостью и вырождением повеяло на советского зрителя из железобетонных джунглей американского города. Нелепая борьба на ринге, засыпанном тухлой рыбой,— это их спорт. Детективы, патологические убийства — это их киноискусство!» (Б. Филиппов, В театре эстрады.— «Правда». 1948, 18 июня.)

1949, июнь. Москва. В первой летней программе сада «Эрмитаж» «Сегодня вечером...» читает фельетон «В чужие гудки».

1950, июнь. Москва. Эстрадный театр «Эрмитаж». Премьера

эстрадного представления «Первая весенняя» (сценарий и постановка Н. Смирнова-Сокольского»).

«Все тот же бант.
  Повадка та же.
Талант велик.
  Слова резвы.
Его конвейер
  так налажен:
Он летом
  возникает в «Эрмитаже»,
А в осень
  исчезает из Москвы.
Он раз в году
  нам фельетон дает,
Его читая
  целый год».

(А. Безыменский, Ежегодник.— «Советское искусство», 1950, 20 мая.)

«Новую программу открывает Н. Смирнов-Сокольский, являющийся в то же время и постановщиком представления. Прекрасно зная эстраду, Смирнов-Сокольский создал цельное, политически насыщенное представление. Каждый номер программы подчеркивает ее основную идею — содружество людей искусства братских республик...» (В. Шевцов, «Первая весенняя».— «Вечерняя Москва», 1950, 10 июня.)

1951, лето. Москва. Сад «Эрмитаж». Выступает в программе «Встреча» с фельетоном «Давай закурим».

«...До сих пор еще имеет хождение «теория» о какой-то особой специфике эстрады, в силу которой беспомощные в литературном отношении стихи, рассказы, скетчи и фельетоны могут быть превращены в полноценные сценические произведения. Жертвой этой теории оказался такой крупный мастер эстрады, как Н. Смирнов-Сокольский. Мы имеем в виду его неудачу с фельетоном «Давай закурим». Фельетон Н. Смирнова-Сокольского был перегружен мелочами и строился только с расчетом на то, чтобы рассмешить публику. Идя по этому неверному пути, артист снизил сатирическое звучание своего произведения и не добился даже поставленной им перед собой цели — зрители не смеялись...» (Ю. Дмитриев, Заметки об эстраде.— «Советское искусство», 1951, 31 октября.)

1951, 2 октября. Москва. Центральный Дом работников искусств. На совещании, созванном отделом эстрады Комитета по делам искусств при СНК СССР и секцией сатиры и юмора Союза писателей СССР, делает доклад о фельетоне на эстраде.

1952, июль. Москва. Сад «Эрмитаж». В программе «Когда мы отдыхаем» (режиссер Ф. Каверин) читает фельетон «Театральный разъезд».

«...Выступления заслуженного артиста РСФСР Н. П. Смирнова-Сокольского всегда ожидаешь с интересом. На кого же он сейчас в своем новом фельетоне «Театральный разъезд» направил бичующие стрелы сатиры? Со свойственным артисту темпераментом он обращается в этом фельетоне к некоторым нашим драматургам, которые не только забыли слово «юмор», «сатира», но и боятся этих слов. Смирнов-Сокольский говорит о том, что и в наше время еще существуют Чичиковы, Хлестаковы и другие гоголевские персонажи, которых драматурги не видят или не хотят замечать.

Единственный недостаток фельетона — его некоторая растянутость». (В. Канделаки, «Когда мы отдыхаем...».— «Вечерняя Москва», 1952, 17 июля.)

1953, февраль. На основе доклада «Фельетон на эстраде» пишет статью «Писателю — первое место», напечатанную в «Литературной газете» под заголовком «Сатиру — на эстраду».

«У советских драматургов-сатириков — множество трибун: большое количество профессиональных театров и неисчислимые коллективы самодеятельности, радио, телевидение, наконец кино. Но есть еще одна трибуна, которая почему-то заслужила пренебрежительное отношение писателей, в особенности драматургов. Это — эстрада.

А между тем на эстраде первым и самым значительным элементом является слово. Фельетонисты, рассказчики, куплетисты, чтецы, конферансье, исполнители маленьких пьес-интермедий, певцы и певицы — все это и есть эстрада. Она — искусство массовое, мобильное, любимое народом.

Но там, где на первом месте слово, первое место должен занимать драматург, писатель, поэт. К сожалению, такую незыблемую истину сегодня еще приходится доказывать и писателям, недооценивающим этот вид искусства, и руководству эстрадой, и ее актерам, которые порой не понимают, что без помощи писателя они вообще не смогут существовать.

...Слово в устах артиста эстрады — грозное и могучее оружие. Однако выполнить свою задачу советская эстрада сможет только с помощью писателей. Писатели должны принять такое же близкое участие в работе эстрады, как драматурги в театре. Только тогда по-настоящему и расцветет это любимое советским народом искусство». («Литературная газета», 1953, 7 февраля.)

1953, август. Москва. Сад «Эрмитаж». В премьере обозрения «Вот идет пароход» В. Дыховичного, М. Слободского и Б. Ласкина (режиссер А. Конников) читает фельетон «Проверьте ваши носы!».

«...Своей злободневностью программа в первую очередь обязана фельетону Н. Смирнова-Сокольского и куплетам И. Набатова. Фельетон «Проверьте ваши носы!» увлекает зрителей сатирической остротой, легкостью формы, непосредственностью ис-

полнения. Н. Смирнов-Сокольский с присущим ему большим мастерством высмеивает чинуш, ротозеев, обывателей...». (А. Гончаров, Поиски и находки.— «Московская правда», 1953, 29 августа.)

«Который год мы слышим: снова
Сокольский пишет за Смирнова.
Из положенья выйдя скользкого,
Смирнов читает за Сокольского».

(А. Раскин.— «Советская культура», 1954, 1 мая.)

1954, январь. Н. П. Смирнов-Сокольский назначен художественным руководителем вновь организуемого Московского государственного театра эстрады.

«Через полтора-два месяца в заново переоборудованном помещении, ранее занимаемом Театром сатиры, на площади Маяковского, откроется Московский государственный театр эстрады. Первый спектакль, которым начнет свой творческий путь новый театр, задуман в форме показа эстрадных номеров, объединенных несложным сюжетом. Название представления — «Его день рождения», то есть день рождения нашего эстрадного театра. Причем одной из основных тем постановки является стремление мастеров эстрады найти себе достойную смену, помочь талантливой театральной молодежи посвятить себя искусству, любимому народом. По ходу представления затрагиваются многие злободневные вопросы — семьи и быта, а также из области внутренней и международной жизни... Московский театр эстрады может и должен стать творческим центром, группирующим вокруг себя все новое, талантливое, молодое, появляющееся в этом искусстве, и вместе с тем быть образцовой сценической площадкой для показа творческих достижений мастеров эстрады». (Ник. Смирнов-Сокольский, Перед поднятием занавеса.— «Московская правда», 1954, 24 февраля.)

1954, июнь. Москва. Открытие Московского театра эстрады под художественным руководством Н. П. Смирнова-Сокольского. В премьере эстрадного представления «Его день рождения» (сценарий Н. Смирнова-Сокольского, режиссер А. Конников, художник К. Ефимов) в прологе читает фельетон с куклами «Путешествие на Олимп».

«О нем давно и много думали, о нем говорили, появления его на свет ждали. И вот он родился — Московский театр эстрады. По одному тому, как горячо откликнулись на это событие зрители, с каким интересом вошли они в гостеприимно раскрытые двери молодого театра, можно судить о том, насколько своевременным и нужным явилось его создание... Большое место в программе занимает фельетон-обозрение Н. Смирнова-Сокольского «Путешествие на Олимп». В фельетоне имеются определенные находки, сатирически остро звучащие нотки. Особенно там, где артист высмеивает тех, кто убоялся выступлений советских ма-

стеров балета в Париже, или наших собственных авторов, стремящихся Гоголя «перегоголить» и Щедрина «пересалтыковить». Великолепны полные гражданского чувства слова фельетониста, посвященные памятнику В. Маяковского, и финал, где он выражает надежду своих друзей по коллективу, что их театр сумеет стать достойным соседом великого поэта. Характерно, что все эти и подобные им наиболее яркие, наиболее значительные места в фельетоне — плод плодотворных поисков, наблюдений и раздумий автора-исполнителя. Там же, где выношенную мысль, живое наблюдение у него подменяет штамп, ходячая острота или избитая литературная схема, фельетон становится рыхлым, вялым, не производит ожидаемого впечатления». (А. Моров, «Его день рождения».— «Московская правда», 1954, 13 июля.)

«...В июне 1954 года в старом здании на площади Маяковского, в котором когда-то существовал ресторан «Альказар», отворил двери для зрителей Московский государственный театр эстрады. Создателем его надо признать народного артиста РСФСР Н. П. Смирнова-Сокольского. Николай Павлович не только был автором первой программы, участником и постановщиком спектакля. Задолго до премьеры автор-артист положил много энергии и сил, чтобы привести помещение хотя бы в приемлемый вид... ей-богу же, без Смирнова-Сокольского и смета театра, и его штаты, и его внутренние помещения не обрели бы необходимых «кондиций»... Смирнов-Сокольский умел собирать вокруг себя артистов, художников, авторов. Те несколько обозрений, что были сочинены и поставлены под руководством этого признанного мастера советской эстрады, блистали «любимцами публики» и потому, естественно, представляли интерес для широкой аудитории». (В. Ардов, Эстрадному театру 15 лет.— «Театр», 1969, № 9.)

1954, июнь. Москва. Выпуск на экран фильма «Веселые звезды» (сценарий Е. Помещикова и В. Типота, режиссер В. Строева).

«...Мастер сатирического фельетона, превосходный автор и исполнитель своих произведений читает в картине маленький фрагмент из своего большого монолога о «Носе». Понятно, что длинный монолог, хотя бы и блестящий и исполняемый замечательным актером,— форма не очень подходящая для кинематографа. И, очевидно, авторы фильма должны были использовать огромные возможности кино, чтобы более полно и интересно представить Н. Смирнова-Сокольского». (Г. Ярон, Мастера эстрады на экране.— «Вечерняя Москва», 1954, 20 июня.)

1955, сентябрь. В программе «Добро пожаловать!..» (режиссер — А. Конников), открывающей сезон Московского театра эстрады, читает фельетон «Гвоздь в сапоге».

«— Николай Павлович Смирнов-Сокольский! — И тотчас после этих слов стремглав вылетает на эстраду человек в домаш-



М. Новицкий, Л. Миров, Н. Смирнов-Сокольский и М. Гаркави перерезают ленту на открытии Московского театра эстрады. 1954 год

нем пиджаке, с пышно завязанным бантом, внешне немного похожий на персонаж из «Богемы» Мюрже. И, не дав опомниться публике, начинает с ней беседу, именно беседу, а не монолог,— сам задает вопросы зрителям, сам отвечает на них. И все, о чем в течение пятнадцати-двадцати минут рассказывает этот человек,— это сегодняшний день, это то, что не может не интересовать советского зрителя, пришедшего в театр. Это интересно рабочему и ученому, домашней хозяйке и инженеру, счетоводу и шоферу.

Вот и недавно, зимним вечером, в Театре эстрады он, как всегда непринужденно, то весело, то гневно, говорил о наших скучных фильмах, об анонимных письмах, о склочниках, о лицемерах, и все это было без тени пошлости, в хорошей, литературной форме эстрадного фельетона, остро, неожиданно и временами едко... И публика то отвечала Сокольскому взрывами смеха, то слушала его внимательно, временами даже затаив дыхание, потому что он умеет касаться самых серьезных проблем с настоящим гражданским темпераментом...

Много говорят о разговорном жанре на эстраде, о том, что в нем нет остроты, оригинальности, своеобразия. Между тем вот уже сорок лет трудится на эстраде Н. П. Смирнов-Сокольский, находит нужные, важные темы, говорит с эстрады о сегодняшнем дне.

Разве это не достижение разговорного жанра на эстраде, столь дефицитного и действительно необходимого в искусстве эстрады? Мы, литераторы, знаем то, о чем мало знает публика,

знаем, как уважительно и дружелюбно относился к труду Смирнова-Сокольского Маяковский, знаем страсть Сокольского к собиранию книг, к истории книги, помогающую ему в работе на эстраде, в создании репертуара. Его умение говорить с массами ценил Демьян Бедный — поэт, который писал для миллионов. Сокольский самобытен и своеобразен, но он одинок в своем жанре.

У него нет настоящих, даровитых последователей, и получилось так, что этот жанр сосредоточен только в одном человеке...» (Л. Никулин, О жанрах эстрады.— «Новый мир», 1956, № 1.)

1956, май — июнь. Москва. Сад «Эрмитаж». Читает фельетон «Чуют правду!».

«...Правда... Правда — это ведь не только гордое название центрального органа нашей партии, это основная сущность всей советской печати, всего нашего советского строя, а сейчас еще и главное оружие в борьбе миллионов честных людей за мир во всем мире. И когда границу нашей Родины внезапно пересекает военный самолет иностранной державы,— наши военные летчики, воспитанные на принципах правды, немедленно взмывают ему навстречу, заранее зная, что это летят люди, посланные отнюдь не любоваться красивыми видами... и далеко не случайно отклонившиеся от курса... Поэтому советские летчики сначала вежливо предлагают такому самолету снижаться, а на его огонь отвечают огнем. В искусстве это называлось бы — работать методом социалистического реализма.

...Наше оружие — правда, оружие врагов мира — ложь. Как и всякое оружие, оно не безобидно. Вот почему старая русская поговорка «Не любо — не слушай, а врать не мешай» — сегодня должна быть забыта. Врать надо мешать! Мешать всеми способами, какие могут найтись у честных людей... Мы впервые в мире назвали пропаганду новой войны преступлением перед народами и будем поступать с этой пропагандой как с преступлением. Борьба за честную большевистскую правду, за дружбу народов, за мир во всем мире — приведут нас к победе. Не победить правда не может. Народы всего мира встают за правду. Народы мира — чуют правду!..» (Н. Смирнов-Сокольский, «Чуют правду!» — Цит. по рукописи.)

1956, июнь — октябрь. Поездки по стране совместно с И. Набатовым с концертной программой «Вместе». Читает фельетоны «Гвоздь в сапоге», «Проверьте ваши носы!» и вместе с И. Набатовым и С. Близниковской — «Басню о баснях».

1956, 20 октября. Подписана к печати первая книговедческая книга Н. П. Смирнова-Сокольского «Русские литературные альманахи и сборники XVIII—XIX веков. Предварительный список» (М., изд. Всесоюзной книжной палаты, 1956, 364 стр.). В 1965 году издательством «Книга» был выпущен (посмертно) развернутый труд Н. П. Смирнова-Сокольского на эту тему — «Русские литературные альманахи и сборники XVIII—XIX ве-

ков» (592 стр.), включающий описание 1607 альманахов и сборников.

«...Известно из многих примеров, что собирание книг, даже оснащенное истинно библиофильскими знаниями, нередко превращается в создание той или иной коллекции, определяющей лишь вкусы и пристрастия собирателя. У Смирнова-Сокольского получилось иначе. Две трети своей жизни он собирал книги, с тем чтобы последнюю треть отдать изучению и описанию собранных им книг. Многие, в том числе и я, прощались с Николаем Павловичем именно как с писателем, и притом глубоко просвещенным писателем.

— В самом деле, какова моя судьба? — сказал он мне раз с несвойственным ему грустным раздумьем.— Я начал свою жизнь на эстраде куплетистом, вы представляете, что для русского купца значило слово «куплетист»? Нечто вроде балаганного шута или зазывалы на ярмарке... А ведь дорога у артиста эстрады особенно трудная. Он не защищен ни гримом, ни декорациями, ни партнерами, а один на один со зрителями, настороженными, недоверчивыми, которыми не овладеешь, если ошибешься в тоне или ритме... Действовать надо сразу, в лоб, и начинать с самого острого. Я в пору создания своих фельетонов буквально тонул в газетах, выискивая по крупицам то, что предстояло затем соединить.

Впрочем, он сказал об этом больше для того, чтобы показать, какое значение играло печатное слово в его жизни и как он научился ценить и понимать это слово...

Для меня да и для многих других, кто любит книги и собирает их, Николай Павлович Смирнов-Сокольский останется не в образе того артиста эстрады, в черной бархатной куртке с большим фуляровым бантом, каким его знало множество зрителей. Я вижу Смирнова-Сокольского за его рабочим столом, в комнате с книжными полками до потолка, и еще с какими-то полками-ущельями, и полками-закутками, где каждая книжечка не только знакома хозяину, не только добыта с трудом, не только освящена коллекционерской страстью, но изучена, снабжена пространной биографией, тщательно созданной владельцем, иногда на основе давно затерянных сведений, сопоставлений и поисков, а потом описана в одной из многих статей, учивших любить книгу и понимать ее.

Путь от куплетиста-рассказчика до изыскателя и глубокого знатока жизни и книг Радищева, Крылова или Пушкина примечателен особенно тем, что Смирнова-Сокольского никто не учил, он шел один и добивался всего один. К концу жизни, с величайшей для себя радостью, познал он круг тех, кто создает книги,— писателей, сам приобщившись к ним и дорожа новым званием не меньше, чем своим артистическим званием». (Вл. Лидин, Н. П. Смирнов-Сокольский.— «В мире книг», 1962, № 2.)

1957, 16 июля. За активное участие в Декаде русской литературы и искусства в Кабардино-Балкарской АССР награжден Почетной грамотой Президиума Верховного Совета Кабардино-Балкарской АССР.

1957, сентябрь — октябрь. Москва. Участвует в работе жюри художественного конкурса Всесоюзного фестиваля советской молодежи.

«Молодость в искусстве всегда покоряет. Но молодость — это не только количество лет, отмеченных в паспорте. Такая молодость быстро проходит. Речь идет о молодости, связанной с высоким умением, добытым упорной работой над собой, с подлинным творческим дерзанием и талантом. Такая молодость не требует скидок на возраст, она разговаривает с вами языком мастерства. Такую молодость мы, члены жюри художественного конкурса Всесоюзного фестиваля советской молодежи, увидели в порученном нашему суждению разделе эстрадного и циркового искусства... Во всем, что касается музыки и вокального жанра, жанра акробатического и так называемого «оригинального», у молодежи московской эстрады нашлось что показать. Хуже обстоит дело с эстрадным танцем, не показанным вовсе, и так называемым разговорным жанром... Очевидно, руководители концертных организаций, как и художественной самодеятельности, не проявляют должного интереса, внимания к этому важному жанру, к его развитию, выявлению новых, молодых артистов-разговорников. А ведь рассказ, фельетон, сатирические куплеты — это та публицистика, без которой не может существовать искусство эстрады. Самое время сейчас забить тревогу по этому поводу». (Ник. Смирнов-Сокольский, Молодые артисты эстрады и цирка.— «Вечерняя Москва», 1957, 9 октября.)

1957, 9 октября. Подписана к печати книга Н. П. Смирнова-Сокольского «Книжная лавка А. Ф. Смирдина. К столетию со дня смерти издателя-книгопродавца А. Ф. Смирдина» (М., изд. Всесоюзной книжной палаты, 1957, 80 стр.).

«Все тот же чуб, все тот же бант,
И сам по-прежнему неистов.
Среди артистов он талант,
Но гений — среди букинистов».

(Н. Лабковский, Смирнову-Сокольскому.— «Вечерняя Москва», 1956, 5 июня.)

1957, 29 ноября. Указом Президиума Верховного Совета РСФСР Н. П. Смирнову-Сокольскому «за заслуги в области советского эстрадного искусства» присвоено почетное звание народного артиста РСФСР.

1958, март. Москва. Всесоюзный конкурс артистов эстрады. Возглавляет жюри конкурса. Посвящает итогам конкурса статью «Сто новых эстрадных артистов» («Комсомольская правда», 1958, 19 ноября).

1958, 29 декабря. Москва. Большой театр Союза ССР. На вечере-встрече мастеров искусств столицы с молодыми рабочими — участниками бригад коммунистического труда читает новую редакцию фельетона «Мишка, верти!».

1959, май — июнь. Москва. Эстрадный театр «Эрмитаж». В программе «Московские вечера» (сценарий, пролог и конферанс В. Полякова и Н. Смирнова-Сокольского) конферирует вместе с М. Гаркави, участвует в интермедии «Почти по Гоголю» и читает фельетон «Мишка, верти!» в новой редакции.

«...Простенькая, порой бессмысленная сюжетная рамка, обводящая эстрадную программу, выдаваемую за эстрадный «спектакль», начисто убивает импровизационную эстраду, вольные разговоры эстрадного актера с эстрадной публикой. Смирнов-Сокольский находился в психологически сложных взаимоотношениях с этим процессом театрализации эстрады... Он противился отделке и утюжке эстрадного разговора. Он протестовал против театрализованного конферанса с неизменным текстом и самоигральными интермедиями, забивающими главное в эстрадной программе — ее номера. С другой стороны, в последние годы жизни и деятельности он сам возглавил Московский театр эстрады: вот именно — не эстраду, а театр эстрады. В одной из программ этого театра «Московские вечера» (1959) он играл, например, роль «почти городничего» в прологе-шутке «Почти по Гоголю»... Критика справедливо расценила это зрелище как неудачу: эстрада, переставая быть сама собой, оттого не делалась еще театром...». (Д. З о л о т н и ц к и й, Разговоры Смирнова-Сокольского.— «Театр», 1963, № 3.)

1959, 16 мая. Подписано к печати первое издание книги Н. П. Смирнова-Сокольского «Рассказы о книгах» (М., изд. Всесоюзной книжной палаты, 1959, 568 стр.).

«Замечательно не только собрать изумительную по своей полноте библиотеку, но и, прочтя ее, передать другим в своем рассказе свежесть впечатления». (В и к т о р Ш к л о в с к и й, О пользе личных библиотек и о пользе собирания книг в частности.— «Новый мир», 1959, № 10.)

«...Вдруг оказалось, что Сокольский не только эстрадный фельетонист и конферансье, он еще и литератор, писатель. В том-то и дело, что не «вдруг» и не «оказалось»: если бы Сокольский был только эстрадным фельетонистом и даже только автором своих фельетонов, он не был бы таким артистом, каким мы его знали. Артист-сатирик может не иметь второй профессии, но он должен быть в потенции профессионалом во многих областях...

Когда вы слушали Сокольского, вы чувствовали: это не просто хороший артист, который хорошо читает фельетон (чего бы, кажется, еще?); нет, вы чувствовали, что он умеет горячо спорить, отстаивать свое мнение, что он любит *все* в искусстве — и живопись, и скульптуру, и поэзию, и прозу. И что не просто лю-

бит, а знает все это, знает не понаслышке, не только в пропорции, необходимой для фельетона.

И действительно, Сокольский любил не только живопись и литературу, скульптуру и поэзию, он любил книгу. Любил давно и страстно... ...И Сокольский *не мог не начать писать о книге,* не мог не стать писателем! Не только формально (принят в Союз писателей СССР), но и по существу: он стал писать уже не репертуар для своих выступлений, а статьи, исследования, книги... Лично я был очень рад этому «становлению», потому что книги Смирнова-Сокольского читаю с удовольствием, но... Я все-таки как-то спросил Николая Павловича:

— А фельетоны?

— Если удастся,— ответил он,— написать что-нибудь интересное, буду читать; не напишется — не буду. Хотя,— прибавил он со своей лукавой улыбкой,— я ведь уже имею право на пенсию...

— Что ж,— ответил я ему,— фельетоны — вещь преходящая, а книги, они навсегда...

Бывало, многие из его зрителей, уходя с концерта, говорили: «Слыхали, оказывается этот фельетонист Смирнов-Сокольский еще и книги пишет?! Здорово!» А может быть, через много лет какой-нибудь книголюб, прочитав его «Рассказы о книгах», удивленно скажет: «Слыхали, оказывается этот писатель Смирнов-Сокольский еще и конферировал, и фельетоны читал на эстраде!.. Здорово!» (А. Г. Алексеев, Серьезное и смешное, М., 1972, стр. 268—269).

1959, 15—18 декабря. Москва. Всероссийское совещание по вопросам эстрадного искусства. В своем выступлении на совещании, наряду с вопросом о специфике эстрадного искусства и основными творческими проблемами развития советской эстрады, ставит ряд конкретных организационных вопросов по подготовке новых творческих кадров, о необходимости открытия в стране сети эстрадных театров, а не просто «прокатных» площадок, эстрадной студии и др. Публикует в связи с совещанием статьи «Закрытые двери» эстрадного искусства» («Известия», 1959, 15 декабря) и «Теперь дело пойдет!» («Театральная жизнь», 1960, № 4).

1959, декабрь. Москва. Институт истории искусств. Выступая на научной конференции «Искусство и коммунистическое воспитание народа», говорит о необходимости теоретического обобщения творческого опыта советской эстрады и серьезной принципиальной критики ее практики, о советском стиле эстрадного выступления, о подготовке новых кадров.

«Актеров всех жанров готовят десятки учебных заведений, но ни одного эстрадного училища нет. Здесь все пущено на самотек. Может быть, поэтому так медленно — со скоростью один Райкин в сорок лет — растет эстрадное искусство. Это никуда не годная скорость. А обучив молодые кадры, можно оздоровить

весь состав эстрадного искусства». (Из выступления Н. Смирнова-Сокольского.— Сб. «Вопросы эстетики». Вып. 4. Искусство и коммунистическое воспитание, М., «Искусство», 1960, стр. 181.)

1959—1960. В эстрадных выступлениях все чаще и чаще ограничивается фельетонно-сатирическими репризами и конферансом.

«...За свою жизнь Сокольский написал десятки фельетонов; были среди них и отличные и хорошие, были и посредственные и даже плохие. Но артист всегда стремился, чтобы его вещи обращались к самым волнующим вопросам жизни, и в этом заключалось их главное достоинство. Это же достоинство отличает конферансы Сокольского. Мне долго не удавалось увидеть Сокольского в роли конферансье, может быть потому, что он в этой роли выступает в Москве очень редко. Однажды я спросил артиста, как он ведет программу, каких он в этом отношении придерживается традиций.

— Во всяком случае, не тех,— ответил он,— какие сейчас получили широкое распространение. Я никогда не играю сценок или, как их теперь называют, интермедий, имеющих совершенно самостоятельное значение и не связанных с номерами. Если хотите знать, я продолжаю традиции Балиева.

...Услышав, что Сокольский ведет свой конферанс в манере Балиева, я все недоумевал, как он совмещает ее со своей публицистической манерой читать фельетоны. Но вот однажды я приехал на концерт в клуб имени В. Чкалова, на котором Сокольский конферировал, и здесь я убедился, что между Балиевым и Сокольским нет ничего общего,— разве кроме того, что оба они — остроумные люди.

Сокольский выходит конферировать в своем неизменном черном бархатном пиджаке. В артисте не чувствуется никакой позы, ничего от актерского стремления к эффектам. Вы видите, что человек вышел работать, что он стремится как можно ярче подать концерт. Он шутит, разговаривает с публикой, отвечает на ее вопросы, сам ее слегка задевает своими репликами. Когда конферирует Сокольский, между залом и сценой устанавливается тот контакт, который помогает лучшему восприятию всего концерта; концерт идет бодро, весело, легко, непринужденно, профессионалы при этом добавляют: «как пуля»...» (Ю. А. Дмитриев, Николай Смирнов-Сокольский.— «Ежегодник Института истории искусств. Театр», 1958, стр. 128—129.)

1960, 25 февраля. Москва. Принят в члены Союза советских писателей.

«...Можно только удивляться тому, что Н. П. Смирнов-Сокольский не являлся до сих пор членом ССП. Это — подлинный писатель, который много лет трудится (и весьма успешно) на этом поприще. Он — автор тех сатирических фельетонов, которые читает с эстрады. В 1959 году вышел из печати его объемистый ли-

тературный труд «Рассказы о книгах». Замечательная книга, которая свидетельствует о таланте его как литератора... Горячо рекомендую его в члены ССП». (Из рекомендации, направленной писателем Г. М. Рыклиным в Секретариат Московской писательской организации.)

1960, сентябрь. Москва. Введен в редколлегию журнала «В мире книг».

«...Последние пятнадцать месяцев жизни Николая Павловича тридцатого числа каждого месяца мы встречались на заседаниях редакционной коллегии журнала «В мире книг». Приглашение войти в редакцию журнала Смирнов-Сокольский принял с чувством признательности и включился в жизнь редакции с присущим ему темпераментом. Он консультировал редакцию по редким книгам и изданиям, проявляя не только глубокое знание предмета, но и дотошность в поисках истины. Читал письма книголюбов и рядовых читателей о судьбе разных книг, охотно завязывал переписку с авторами писем в редакцию. На заседаниях редакционной коллегии Николай Павлович горячо отстаивал одну мысль: «Мир книг безбрежен, и мы обязаны раскрыть этот мир для читателя, и раскрыть такими средствами, чтобы каждая заметка, каждая статья были содержательными, написаны занимательно, читались бы с интересом».

Он, подобно тарану, врывался в разговор о статье, написанной правильно, но сухо: «Скука — враг любого искусства. Раз скучно написано, значит плохо. А плохое печатать не следует, насколько это ни было бы правильно...»

(Л. Кудреватых, Мои современники, М., «Советский писатель», 1964, стр. 426—427.)

1960, сентябрь. В издании Всесоюзной книжной палаты выходит второе издание «Рассказов о книгах» Н. П. Смирнова-Сокольского.

«...У артистов и писателей нередко планы остаются всего лишь планами,— говорит Николай Павлович.— Поэтому я лучше расскажу о том, что уже сделано. Скоро закончу две книги. В первой читатель прочтет о всех прижизненных изданиях книг Пушкина, которых примерно около сорока. Я расскажу, разумеется, не об их содержании — оно всем известно, а историю создания: где напечатаны, в какой типографии, кто издатель, кто цензор, каков тираж, где в это время был Пушкин, кто за него занимался изданием и так далее. Вопрос этот в литературе о Пушкине подробно не освещен, но именно подробности мне и показались весьма интересными. Попутно захотелось рассказать не только о книгах Пушкина, но и обо всех газетах, журналах, альманахах, хрестоматиях и даже песенниках, печатавших произведения поэта при его жизни. Все это тоже оказалось чрезвычайно интересным. Вторая книга — это продолжение вышедших «Рассказов о книгах». В ней немало новых находок книголюба-собирателя. В частности, я рассказываю о рукописном днев-

нике Ивана Бунина. Дневник не публиковался и сам по себе, даже и без моего рассказа о нем, несомненно заинтересует не только литераторов *.

— А каковы ваши планы эстрадной работы?

— Я не делю свою деятельность на писательскую и эстрадную. Мне кажется, что все это одна работа, которой я занимаюсь вот уже сорок пять лет. На эстраде я выступаю не только как исполнитель, но и как автор своих фельетонов. Фельетоны мои, как вы знаете,— это разговоры с людьми на темы, которые, по моему мнению, их в данный момент волнуют. В последнее время меня на концертах часто просят рассказать о книгах. Я читаю эти рассказы и не ощущаю «пропасти разрыва» между ними и моими же рассказами или фельетонами о чем-нибудь другом. Тема пропаганды книги мне кажется такой же нужной и злободневной, как и всякая другая». («Книга и эстрада. Интервью с Н. П. Смирновым-Сокольским».— «Вечерняя Москва», 1960, 3 сентября.)

1960, ноябрь. Москва. Участвует в просмотре и обсуждении эстрадных выступлений на Декаде украинского искусства.

«...Успех в Москве эстрадного представления «Везли эстраду на Декаду» во многом определяется тем, что и авторам, и режиссерам, и артистам удалось доказать москвичам, что они присутствуют на программе украинской советской эстрады, а не эстрады просто. И секрет этого был вовсе не в том, что отправная точка «путешествия эстрады» Киев, а конечная — Москва. И даже не в языке: многое исполнялось и по-русски. Дело, по-видимому, в какой-то внутренней убежденности, в радостном и гордом сознании всех участников, что на сей раз они защищают свое эстрадное искусство, эстрадное искусство Украины.

В представлении — множество авторских, режиссерских и актерских находок. Основная задача построения эстрадного спектакля — найти повод для показа отдельных эстрадных номеров,— мне кажется, решена. Нашлись не один, а несколько остроумных поводов, нашлись и хорошие эстрадные номера... Мне, знающему «кухню» эстрады, чуточку горьковато, что эстрадный коллектив, который мы увидели в Москве,— это не постоянный, всегда действующий коллектив. Это так вот — понадобилось для Декады — сделали. А завтра наступят будни, и начнутся опять «обыкновенные концерты», как говорится, «ан-фрак» и «в сукнах». Жаль, очень жаль! У артистов украинской эстрады есть все для того, чтобы иметь в Киеве (хотя бы в Киеве!) постоянно действующий эстрадный театр, который только и может помочь подлинному расцвету искусства украинской эстрады». (Ник.

---

* Рассказ о дневнике И. А. Бунина, под заголовком «Последняя находка», подготовлен к печати С. П. Близниковской и опубликован в журнале «Новый мир», 1965, № 10.— *Ред.*

Смирнов-Сокольский, А после Декады? — «Правда Украины», 1960, 24 ноября.)

1960, декабрь. Москва. Заключительный тур Всесоюзного конкурса артистов эстрады. Возглавляет жюри конкурса.

«...Нет нужды доказывать, что цель всякого конкурса состоит не в раздаче почетных наград и званий лауреатов, а в том, чтобы способствовать росту и совершенствованию искусства, поощрить наиболее даровитых исполнителей, способных сказать свое яркое и оригинальное слово в избранном ими жанре. Если подходить к прошедшему конкурсу с этих позиций, то можно без сомнения сказать, что он оправдал наши надежды. В конкурсе участвовали подлинно талантливые артисты, открыто много неизвестных ранее имен. Исполнители более пятидесяти номеров получили премии и удостоены звания лауреатов Всероссийского конкурса артистов эстрады. Остальные участники третьего тура награждены дипломами и похвальными листами.

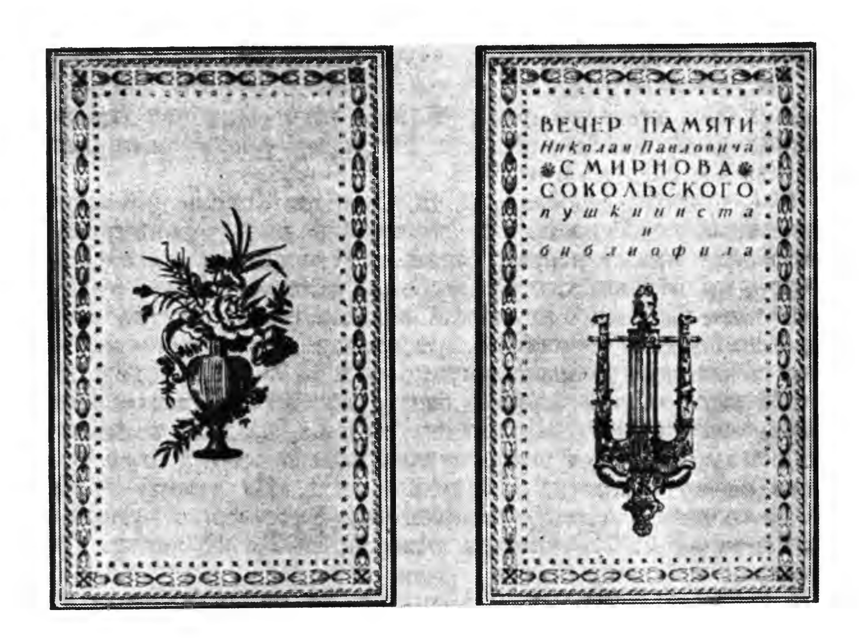
Конкурс показал — и об этом мы говорим с особою радостью,— что наше эстрадное искусство, согреваемое любовью народа к этому жизнерадостному зрелищу, растет и развивается. Факт тем более отрадный, что артисты эстрады (что греха таить!) поставлены подчас в далеко не самые лучшие условия. У них нет специальных студий, школ и мастерских; и все же приток свежих сил на эстраду не уменьшается. Причина тому — широкая популярность этого искусства, искренняя и теплая любовь к нему зрителей, щедрая россыпь талантов, которыми так богата наша страна». (Н. Смирнов-Сокольский, Итоги? Они радуют нас.— «Советская культура», 1960, 31 декабря.)

1960—1961. Москва. Введен в состав Ученого совета Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина и Библиотечного совета Министерства культуры Союза ССР.

1961, февраль. Москва. Театр эстрады открывает сезон в новом здании на Берсеневской набережной программой «Приглашаем вас на новоселье».

«...На мою долю, дорогие товарищи, сегодня выпадает высокая честь открыть новый Московский государственный театр эстрады и сказать какие-то очень простые, очень искренние и очень честные слова благодарности за доверие и поддержку, которые оказаны нашей родной Коммунистической партией и Советским правительством артистам советской эстрады, представителям искусства массового и очень любимого народом.

Вот со слов благодарности за внимание, за новый Театр эстрады и позвольте начать выступление. Начать со слова — спасибо! От души! От сердца!.. Мы, артисты советской эстрады, великолепно понимаем, что в условиях Москвы это новое наше помещение можно гордо называть Дворцом советской эстрады. И мы так же хорошо понимаем, что дворцы в Москве не раздаются направо и налево и что это не только признание всей прошлой работы артистов советской эстрады, но и огромный аванс за



Пригласительный билет на вечер памяти Н. П. Смирнова-Сокольского во Всесоюзном музее А. С. Пушкина
Ленинград, 22 января 1972 года

будущие достижения...» (Из вступительного слова Н. Смирнова-Сокольского на «новоселье» Московского театра эстрады.— Цит. по рукописи.)

1961, 11 апреля. Дом культуры завода имени Владимира Ильича. В «Клубе любителей книги» проводит творческий вечер-беседу «Рассказы о книгах».

«...Отдельные «Рассказы о книгах» исполнялись Николаем Павловичем с эстрады, и даже в тех из них, которые не предназначались — по своей величине, по документальному, трудно воспринимаемому на слух материалу — для устного произнесения, чувствуется эта «установка на слушателя». Сам он знал это и даже несколько был огорчен этим своим писательским свойством.

«Как мне думается,— писал он в частном письме в конце 1959 года,— надо бы учесть, что вообще-то я пишу всю жизнь — для произнесения написанного вслух. Огромный недостаток. Весьма многое я беру не на глаз, а на ухо...».

Прав ли был Смирнов-Сокольский, я до сих пор не знаю. По-моему «устность» рассказов о книгах нисколько не повредила их научному и художественному характеру... Это действительно «Рассказы о книгах». Не сухие разыскания, интересные для узкого круга специалистов, а одушевленный, одухотворенный рас-

сказ высококультурного книголюба, умеющего ценить книгу и еще больше умеющего показать ее ценность другим — своим читателям и слушателям...» (П. Н. Берков, Николай Павлович Смирнов-Сокольский.— «Книга. Исследования и материалы». Сборник XII, М., «Книга», 1966, стр. 263—264.)

1961, сентябрь. Москва. Н. П. Смирнов-Сокольский передал в издательство Всесоюзной книжной палаты рукопись книги «Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина, о книгах других авторов, им изданных, о его журнале «Современник», о первом посмертном Собрании сочинений, а также о всех газетах, журналах, альманахах, сборниках, хрестоматиях и песенниках, в которых печатались произведения поэта в 1814—1837 годах». Книга (632 стр.) вышла в 1962 году, уже после смерти автора. В ограниченной части экземпляров тиража, предназначенной для близких друзей, перед шмуцтитулом вклеен особый лист. В траурную рамку заключен печатный текст: «На память о Николае Павловиче Смирнове-Сокольском. Рассказы о прижизненных изданиях А. С. Пушкина. Москва, 1962 г. 13 января 7 час. 30 мин.».

«...Автор не «трактует» и не «излагает», он рассказывает с увлеченностью и увлекательностью неистового библиофила, с эрудицией и дотошностью исследователя, с глубокой и нежной любовью к Пушкину. Подсчеты тиражей, гонораров, типографских расходов стоят здесь рядом с картинами литературной жизни, с великолепно подобранными и «смонтированными» кусками из писем Пушкина и к Пушкину, отрывками из стихов, статей и заметок, архивными документами. И все это образует живую и движущуюся панораму трудов и дней Пушкина. Из материала, казалось бы, в значительной своей части интересного лишь специалисту, вырастает фигура Пушкина в такой житейской достоверности и в таком высоком трагизме, что еще раз убеждаешься: да, это именно рассказы о Пушкине, рассказы человека, которому Пушкин близок и дорог, который любит своего героя, восхищается им и скорбит о нем...» (В. Непомнящий, Подвиг Пушкина.— «Новый мир», 1963, № 5.)

1961. Москва. Продолжает многолетнюю работу по библиографическому описанию своей библиотеки, насчитывавшему к этому времени уже несколько тысяч карточек с записями. В 1969 году это библиографическое описание было издано (под редакцией И. М. Кауфмана) под заголовком «Моя библиотека», в двух томах, издательством «Книга».

«Дорогая Софья Петровна, большое и самое искреннее спасибо за книги Ник. Смирнова-Сокольского — подарок, доставивший мне настоящую отраду. Особенно горячо я принял новинку — том I «Моей библиотеки»... «Моя библиотека» кажется мне выдающейся книгой даже рядом с покоряющим изданием «Рассказов» о пушкинских прижизненных выпусках сочинений. Прелесть и увлекательность описания «Моей библиотеки» состоит в коммен-

тариях, которыми Николай Павлович сопровождает весьма большое число библиографических заметок. Эти его «Нотабене» разнообразны: то характеризуется книга, то автор ее; то речь идет о неповторимости — случайных обстоятельствах, приключившихся в пору печатания издания, то отмечается какая-нибудь типичная черта автора, его родинка.

Я сейчас прочитываю «статьи» библиографии без последовательности, перепрыгивая из одной эпохи в другую. Но всякий раз поражаюсь неожиданным находкам чудесного книголюба, и он заставляет меня вглядеться в летопись русских либо иноземных литературных явлений. Своей любовью к книге он словно учит меня любви к ней. Рассказы его о редком сами становятся редчайшими, поэтическими произведениями книговедения.

Да что я говорю Вам — знающей так доподлинно и любящей труды всей жизни замечательного библиофила Смирнова-Сокольского, — Вам, которая, отдавая все силы этой жизни, так превосходно продолжает его дело! Краткий свой вступительный очерк к тому I «Моей библиотеки» Вы, уважаемая Софья Петровна, написали хорошо. Желаю Вам благополучного выпуска II тома, в столь же красивых одеждах, как первый...». (К. А. Федин. Из письма к С. П. Близниковской от 1 августа 1969 г.)

1962. В первом томе «Краткий литературной энциклопедии» напечатаны статьи Н. П. Смирнова-Сокольского «Альманах» (стр. 173—176) и «Букинистическая книга» (стр. 765—766).

1962, 3 января. Москва. Внезапное тяжелое заболевание (правосторонний инсульт).

1962, 13 января, 7 часов 30 минут.

«Умер народный артист РСФСР Николай Павлович Смирнов-Сокольский — один из старейших и талантливейших артистов советской эстрады. Вся его яркая и содержательная жизнь была отдана служению народу, своей Родине, величием которой он всегда гордился.

Начав артистическую деятельность в 1915 году, он сразу же после Великой Октябрьской социалистической революции занял ведущее место в рядах мастеров советского эстрадного искусства.

Николай Павлович утвердил на эстраде новый жанр злободневного публицистического фельетона, возвеличивающего передовых людей нашего времени и клеймящего тех, кто мешает делу строительства коммунизма.

Он был горячим пропагандистом идей Коммунистической партии, артистом-гражданином, всегда жившим интересами своего народа.

Николай Павлович был талантливым исследователем и писателем, замечательным книголюбом, собирателем и знатоком книг. Им опубликованы списки всех вышедших в XIX веке литературных альманахов России, создана книга «Рассказов о книгах»

и ряд других литературных работ, тепло встреченных читателями.

Это разнообразие интересов, подлинная страсть ученого исследователя и публициста, талант актера, высокое служение советскому искусству, активная общественная деятельность снискали Н. П. Смирнову-Сокольскому уважение и любовь советских зрителей и читателей.

Светлая память о Николае Павловиче Смирнове-Сокольском навсегда сохранится в сердцах всех деятелей и любителей советского искусства.

Министерство культуры СССР, Министерство культуры РСФСР, ЦК профсоюза работников культуры, Всесоюзное гастрольно-концертное объединение, Правление Союза писателей СССР, Правление Союза писателей РСФСР». («Литературная газета», 1962, 16 января.)

1962, 18 января. Москва. В газете «Литература и искусство» опубликовано стихотворение Николая Асеева «Памяти Смирнова-Сокольского»:

Еще живет он предо мной,
Веселый и бесстрашный,
И вот уж скрыт в груди земной,
Безмолвный и бесстрастный.
Он книжник был без лишних слов,
Азартный и суровый,
За книгой он спешить готов,
Как бы на голос зова.
Он был такой любитель книг,
Какого нет второго:
Едва услышит «редкость» — вмиг
Спешит забрать с полслова.
Летит в жары и холода,
Через туман и вьюгу,
Где книга светит, как звезда,
Как на свиданье к другу.
Он собирал не книжный хлам,
Не деньги, не брильянты,—
Соорудил для книг он храм,
Где дремлют фолианты.
Он с них не только пыль сдувал,
И не себя он славил,—
Он их любил, он их читал,
Он список их составил.
Нет, не простой он человек,
Оценкой был он выше;
Он девятнадцатый свой век
Собрал в гостях под крышей.
Он был трибуном, не шутом
И не актером даже,

Когда он выступал потом
С подмостков в «Эрмитаже».
И начали, впадая в дрожь,
Острот его бояться
Остатки спекулянтских рож,
Воров и тунеядцев.
Приметный бант под горлом чист
И бархатная блуза...
Он был действительно артист
Советского Союза!

ПРИМЕЧАНИЯ

ОРУЖИЯ ЛЮБИМЕЙШЕГО РОД

Как я разговариваю с эстрады.— Печатается по рукописи, хранящейся в архиве Н. П. Смирнова-Сокольского. Не датировано. Судя по контексту, это начало статьи, написанной в 1956—1957 годах.

Фельетоны, исполнявшиеся Н. П. Смирновым-Сокольским в 1930—1958 годах, публикуются впервые (за исключением фельетона «Отелло», напечатанного с сокращениями в сборнике «Русский юмор», «Искусство», 1940, стр. 221—227) по визированным текстам, хранящимся в его архиве.

Из текстов фельетонов исключены повторения одних и тех же «ударных» мест, нередко переносившихся из фельетона в фельетон, а также сделаны некоторые сокращения за счет «поплавков», носивших явно временно́й и сугубо местный характер.

Под рубрикой «Открывая концерты...» печатаются образцы вступительных слов к конферансу.

Сорок пять лет на эстраде.— Сводная редакция автобиографических записей Н. П. Смирнова-Сокольского подготовлена на основе его записей и высказываний, сделанных в 1948—1956 годах и сохранившихся в личных архивах Н. П. Смирнова-Сокольского, Е. М. Кузнецова и С. Д. Дрейдена, а также записей С. П. Близниковской и оригиналов эстрадного репертуара Смирнова-Сокольского. Отрывки из статей «Смирнов-Сокольский о себе» и «Песня о пятом годе» приводятся по печатным публикациям («Вестник работников искусств», 1925, № 8, и «Цирк», 1930, № 1). Заголовок дан редакцией.

СТАТЬИ И ВЫСТУПЛЕНИЯ

Грозное оружие.— Впервые напечатано в «Комсомольской правде» от 24 октября 1957 года. Частично включено в «Рассказы о книгах» Н. П. Смирнова-Сокольского.

Фельетон на эстраде.— Доклад на совещании артистов эстрады и писателей, организованном отделом эстрады Управления театрами Комитета по делам искусств при СНК СССР и секцией сатиры и юмора Союза писателей СССР 2 октября 1951 года в Центральном Доме работников искусств. Публикуется по стенограмме доклада и авторскому конспекту (с сокращениями).

Отдельные положения доклада, развитые в статье «Сатиру — на эстраду» («Литературная газета», 1953, 7 февраля) даны по тексту статьи.

Музей эстрады необходим! — Из письма Н. П. Смирнова-Сокольского от 25 ноября 1953 года, адресованного директору Мосэстрады Н. П. Барзиловичу.

Публикуется по рукописной копии, оставшейся в архиве Смирнова-Сокольского. Предложение реализовано не было.

Книги, которых ждут артисты.— «Советская культура», 1955, 22 января. Публикуется по печатному тексту с дополнениями, взятыми из рукописного оригинала.

Искусство конферанса.— Под этим заголовком объединены выступления Н. П. Смирнова-Сокольского о проблемах эстрадного конферанса и его мастерах, сделанные на протяжении 1935—1957 годов.

Нужен ли эстраде конферансье? — Тезисы доклада, прочитанного на одном из творческих совещаний, созванных Обществом советской эстрады в Москве в 1935—1936 годах. Публикуется по рукописи.

Михаил Гаркави.— Вступительное слово к творческому вечеру М. Н. Гаркави, состоявшемуся в Центральном Доме работников искусств 8 апреля 1957 года. Печатается по стенограмме выступления.

Тридцать лет на эстраде.— «Вечерняя Москва», 1954, 13 декабря. Написано в связи с юбилейным творческим вечером Л. Б. Мирова, состоявшимся 13 февраля 1954 года в Центральном Доме работников искусств.

Сатира на эстраде.— «Известия», 1957, 23 июля. Печатается с сокращениями.

Слово в цирке.— Журнал «Цирк», 1957, № 3. Статья открывала на страницах этого журнала оживленную дискуссию на тему «Продолжаем разговор о слове в цирке». Под этой рубрикой были напечатаны статьи В. Сухаревича, Ю. Бабушкина и Н. Ельшевского («Цирк», 1958, № 2 и 4).

Беседа с молодежью. Публикуется по записи В. П. Ардаматского, сделанной весной 1957 года в Московском театре эстрады, во время беседы Н. П. Смирнова-Сокольского с молодыми артистами эстрады.

«...Через дальнюю боковую дверь я вошел в темный зал. У сцены, в первых рядах беспорядочно сидели несколько человек, а перед ними, прислонясь спиной к сцене, стоял и говорил Николай Павлович. Тихо он говорить не умел, его сочный, чуть надтреснутый голос заполнял весь зал. То, что он говорил, показалось мне настолько интересиым, что я вынул блокнот и начал делать репортерскую запись... Еще тогда я хотел ту запись опубликовать и однажды показал ее Николаю Павловичу. Он прочитал и сказал: «Все точно, но лучше не печатать. Для меня лучше. У меня и без того среди моего начальства что-то маловато друзей, а после этого все они ринутся на меня с вилами, а мне еще работать и работать. Хочешь, я заплачу тебе за труд, и отдай мне свои записи, я включу их в посмертное издание?» — рассмеялся он. Записи я не отдал. А сейчас думаю, что ее не без пользы, прочтет для себя новое поколение эстрадных артистов...». (Василий Ардаматский, Смирнов-Сокольский разговаривает с молодыми эстрадниками. Рукопись.)

«Из прошлого русской эстрады».— Предисловие к книге Е. М. Кузнецова «Из прошлого русской эстрады. Исторические очерки» (М., «Искусство», 1958), опубликованное там под заголовком «Книга, которую ждут артисты эстрады». Печатается с сокращениями.

Тридцать три года об одном и том же.— «Известия», 1959, 26 августа. Цитирует Н. П. Смирнов-Сокольский свою статью «Эстрада перед конкурсом» («Советское искусство», 1939, 24 сентября).

С трибуны Кремлевского театра.— Из выступления на Всероссийском совещании по вопросам эстрадного искусства, проходившем в Москве, в Кремлевском театре 16 декабря 1959 года. Публикуется по стенограмме выступления, рукописному ее конспекту и печатному тексту статьи «Закрытые двери эстрадного искусства» («Известия», 1959, 15 декабря), частично повторенной в выступлении.

Теперь дело пойдет! — «Театральная жизнь», 1960, № 4.

Почем фунт лиха? — «Советская культура», 1960, 1 мая.

Слава! — «Советская культура», 1961, 18 апреля. Посвящена Ю. А. Гагарину, впервые в истории человечества совершившему 12 апреля 1961 года полет в космос.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Софья Близниковская. Из воспоминаний.— Публикуется впервые.

Сим. Дрейден. Николай Смирнов-Сокольский. Дела и дни. Документальная хроника, подготовленная на основе материалов архива Н. П. Смирнова-Сокольского и прессы 1918—1972 гг.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРИЛОЖЕНИЯ

Смирнов-Сокольский Н. П.

С 50 Сорок пять лет на эстраде. Фельетоны. Статьи. Выступления. Вступит. статья Сим. Дрейдена. М., «Искусство», 1976.

382 с. с ил.

В книге собраны фельетоны, статьи и выступления Н. П. Смирнова-Сокольского — одного из основоположников советской эстрады, писателя, библиофила. Большинство эстрадных фельетонов артиста публикуется впервые. Особый раздел книги составляют статьи и выступления разных лет об эстрадном искусстве, в которых он выступает принципиальным и непримиримым борцом за утверждение эстрадного искусства. В виде приложения в книгу вошли воспоминания С. П. Близниковской и хроника жизни Смирнова-Сокольского.

С $\frac{80108\text{-}142}{025(01)\text{-}76}$ 73-76 792.7

Николай Павлович Смирнов-Сокольский

«СОРОК ПЯТЬ ЛЕТ НА ЭСТРАДЕ»

Редактор Т. П. Баженова
Художник Г. К. Александров
Художественный редактор Л. И. Орлова
Технический редактор Т. Б. Любина
Корректоры Т. М. Медведовская и Г. Я. Троицкая

Сдано в набор 19/XII 1975 г. Подп. к печати 24/VIII 1976 г. А-09695 Формат бумаги 60 × 90/16. Бумага тип. № 1. Усл. п. л. 24. Уч.-изд. л. 24,922. Изд. № 4855. Тираж 4[illegible]000. Заказ 286. Цена 2 р. Издательство «Искусство». 103051 Москва, Цветной бульвар, 25. Ордена Ленина типография «Красный пролетарий», Москва, Краснопролетарская, 16.